

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

Особенности авторских семантических переносов
(на материале прозы Айрис Мёрдок)
Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Быкова Мария Вячеславовна
студент 401 группы

подпись

Квалификационная работа
допущена к защите:

Научный руководитель:
Бабич Галина Николаевна,
канд. филол. наук, профессор

Руководитель ОПОП
44.03.01 – Педагогическое образование

Подпись

Профиль: иностранный язык (английский)

«____» _____ 2016 г

Зав. кафедрой

«____» _____ 2016 г

Екатеринбург 2016

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ.....	7
1.1. Природа и причины семантических преобразований.....	7
1.2. О понятиях семантического преобразования и семантического переноса	13
1.2. Художественный текст с точки зрения стилистики.....	30
Выводы по главе 1.....	36
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ АВТОРСКИХ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПЕРЕНОСОВ....	38
1.1. Авторские семантические переносы с точки зрения структуры.....	38
1.2. Тематический компонент семантических преобразований в прозе Айрис Мёрдок.....	55
Выводы по главе 2.....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	71
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	73

ВВЕДЕНИЕ

Изучение природы семантических преобразований очень важно для понимания сути художественного текста. Каждое художественное произведение является, прежде всего, выражением авторского мировоззрения, неповторимым продуктом мысли писателя. Но в чём измерить мысль, что взять исходной точкой, раскрывающей её суть? Традиционно мы используем для этого язык – знаковую систему, которая, с одной стороны, способна формировать наше мышление, а с другой – основывает свои законы на его закономерностях и может служить его формальным выражением. Человеческое мышление системно, что отражается в системности языка. Одновременно с этим, мышление динамично, оно обладает способностью подстраиваться под окружающую действительность – и это свойство также передаётся языку. Эти тенденции создают предрасположенность к появлению семантических изменений в структуре языкового мышления человека и порождаемого им текста. Анализ подобных семантических изменений в произведениях определённого автора позволяет нам охарактеризовать авторский образ, который представляет собой «фокус» целого текста. В результате исследования особенностей авторских семантических преобразований на текстовом уровне мы получаем возможность «выйти за его рамки», сформировав представление об индивидуальной картине мира автора, об особенностях его мышления и мировосприятия.

Актуальность исследования обусловлена большой значимостью семантических преобразований для семантики текста в целом. Теоретическая значимость заключается в пополнении исследовательской базы художественной литературы, а практическая ценность – в том, что она может быть использована для дальнейшего изучения романов Айрис Мёрдок и выделения особенностей идиостиля писательницы.

Объектом нашего исследования являются семантические переносы в художественном тексте.

Предметом исследования являются особенности авторских семантических переносов в произведениях Айрис Мёрдок.

Теоретическая часть исследования базируется на положениях лексической семантики, лингвостилистики текста, теории метафоры и метонимии. Основанием для теоретической части послужили работы В.Г. Гака, В.Н. Манакина (природа семантических преобразований), М. Лакоффа и Дж. Джонсона, Н.Д. Арутюновой, О. Г. Глазуновой, В.Н. Телии, А.К. Бириха (теория метафоры и метонимии), И.Р. Гальперина, Ю.М. Лотмана, Т.В. Матвеевой (художественный текст с позиций стилистики).

Материалом для практической части работы послужила сплошная выборка семантических переносов (577 метафор и 88 метонимий), выполненная на материале романов Айрис Мёрдок *“the Nice and the Good”* (1968, 362 с.), *“the Black Prince”* (1973, 416 с.), *“A Word Child”* (1975, 391 с.). Стилистические и идейные особенности прозы Айрис Мёрдок ранее исследовались такими учёными, как Х. Спепар, П. Конради, А.С. Байетт, Д. Джонсон и т.д.

В работе впервые было произведено комплексное (структурное и мотивное) исследование авторских семантических переносов и сделан вывод об их роли в формировании стиля и содержания творчества Айрис Мёрдок.

Цель исследования: Выявить особенности семантических переносов, характеризующих творчество Айрис Мёрдок.

Задачи исследования:

1. Представить семантическую модель слова;
2. На основании рассмотренного материала сделать вывод о природе семантических преобразований;

2. Дать определение понятиям семантического преобразования и семантического переноса и представить их классификации;
3. Изучить примеры семантических переносов в творчестве Айрис Мёрдок с точки зрения их структуры;
4. Изучить примеры семантических переносов в творчестве Айрис Мёрдок с помощью метода мотивного анализа и выявить основные тематические группы.
6. На основании проведённого исследования сделать вывод о роли семантических переносов в творчестве писательницы;

Использованные методы исследования включают описание, метод сплошной выборки, лингвостилистический анализ, мотивный анализ.

Структура работы: Выпускная квалификационная работа состоит из введения, теоретической части, содержащей три подраздела, практической части, содержащей два подраздела, выводов по первой и второй главе и заключения.

В первом параграфе теоретической главы перечисляются внутрилингвистические и внешнелингвистические факторы, способствующие появлению семантических преобразований.

Второй параграф теоретической главы посвящён определению семантического преобразования и семантического переноса, и представлены их классификации. Рассмотрены и охарактеризованы основные принципы семантического переноса: метафорический и метонимический.

В третьем параграфе теоретической главы нами было рассмотрено понятие текста с точки зрения стилистики текста, рассмотрены понятия стиля и функционального стиля и представлено определение художественного текста как произведения, выполненного в рамках художественного стиля, с присущими ему особенностями и характеристиками.

Первый параграф практической главы посвящён исследованию метафорических и метонимических переносов в творчестве Айрис Мёрдок с

точки зрения их структуры. Выделены основные структурные группы семантических переносов. На основании проведённого исследования сделан вывод о некоторых особенностях прозы писательницы.

Второй параграф практической главы посвящён мотивному исследованию семантических переносов. На основании выборки метафор составлен список основных тематических образных групп в тексте изученных романов и сделан вывод об их значении для творчества Айрис Мёрдок.

В заключении обобщённо представлены основные моменты работы: актуальность исследования, практическая новизна, представлены выводы, сделанные на основании проведённого исследования.

Для создания наглядности и упрощения восприятия в работе использованы следующие средства: диаграммы (4 ед.).

Общий объём работы составляет 72 страницы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1.1. Природа и причины семантических преобразований

Семантическая структура слова построена на тройственном отношении между фонетическим словом, денотатом (предметом) и сигнификатом (понятием). Иерархичность семной структуры слова, содержащей архисемы, дифференциальные и потенциальные семы позволяет, во-первых, говорить о тесной связи, существующей между знаками языка и объектами человеческой мысли (тем самым подчёркивая тесную связь языка и сознания человека), во-вторых, разделить природу языкового знака на элементы плана выражения и содержания, что помогает доступнее представить себе механизм семантического преобразования. В-третьих, он позволяет выделить принцип, по которому слово связывается со своим означаемым – на основе характерологического признака того или иного предмета. Такой подход к семантической организации слова помогает лучше понять природу семантических преобразований и переносов. Представив подобным образом семантическую структуру слова, мы, уже исходя из самой её сути, можем выделить несколько факторов, делающих возможными семантические преобразования.

1. Способность слова являться средством номинации – то есть, его способность выступать представителем того или иного объекта/явления, определяя его через совокупность признаков. Данный признак отражает самую суть, главную функцию слова и закреплён в большинстве его определений, см: «Слово является единицей наименования, которую характеризует цельнооформленность (грамматическая и фонетическая) и идиоматичность» [Розенталь, Теленкова 1976: 344].

Большой стилистический словарь языкознания под редакцией В.Н. Ярцевой, давая определение номинации, рассматривает её в узком смысле как процесс создания лексических единиц, обладающих способностью к номинации (и также результат такого процесса) [Ярцева 1998: 336].

Процессы номинации в языке неоднородны. В рамках семантической классификации они условно подразделяются на первичные (результатом которых является прямая номинация) и вторичные (ведущие к номинации косвенной). И в первом, и во втором случае главным основанием для номинации является признак, присущий предмету. В первом случае указание на этот признак осуществляется через слово, которое содержит его в основном своём значении. Во втором же случае указание на признак совершается через другой предмет, также им обладающий [Гак 1977: 46].

Первичная номинация – достаточно редкое явление в современных языках. В них шире распространена номинация вторичная, имеющая своей основой ассоциативность человеческого мышления и требующая переосмысления значения ранее существовавшего слова. Эти процессы как раз и находят своё отражение в семантических переносах: по сходству (метафора) или по смежности (метонимия) [Ярцева 1998: 337].

2. Многозначность слова (или полисемия) – возможность одного фонетического слова быть соотнесённым с несколькими предметами или значениями. При этом, значения многозначного слова сохраняют семантическую связь и способны к взаимодействию между собой.

Многозначность играет большую роль в обеспечении, во-первых, принципа экономии языка. Ещё в самом начале XX века датский лингвист Отто Есперсен отмечал, что любая естественная языковая система, лишённая способности к семантическому варьированию, следующая правилу, по которому одно слово выражает одно значение, и наоборот – одному значению соответствует одно слово, была бы неудобной и неизбежно привела бы к образованию «лингвистического ада» [Будагов 1972: 23]. С другой стороны, она способствует его развитию и преобразованию, поскольку делает возможным получение словами новых значений *в добавление* к уже известным.

Э.В. Кузнецова, представляя полисемию как вид парадигматических отношений в системе языка, также обозначает её термином «семантическое варьирование». Кратко перечисляя основания для подобного варьирования в языке и факторы, определяющие его характер, автор выделяет следующие пункты:

а) Общий закон произвольности знака авторства Ф. де Соссюра, заключающийся в отсутствии органической связи между означающим и означаемым. Это оставляет возможность для изменения одного плана слова без изменения другого. Так, изменения в морфологии слова не затрагивают его значения, и наоборот – семный состав может измениться, не затронув фонетическую и графическую форму слова.

б) Комбинаторность лексического значения, создающая базу для его неопределённости. Состав сем в структуре слова переменчив: с течением времени под влиянием окружающих изменений одни семы получают больший «удельный вес», другие, наоборот, затухают или исчезают, определённые потенциальные семы выходят на передний план.

в) Синтагматические отношения между словами. Значения слов зависят от их «контекстных партнёров», и под влиянием последних актуализируют те или иные свои варианты. Например, если слово «голова» помещено в контекст «голова поезда/колонны», в нём актуализируется значение «передняя часть чего-либо».

г) Парадигматические отношения между словами в системе языка (принадлежность к семантической группе, которая задаёт «направление» для переносов. Например, слова, обозначающие фрукты «банан», «слива», могут также быть использованы для обозначения дерева, на котором они растут). Подобную многозначность автор называет «регулярной».

*д) частота употребления слова, которая прямым образом влияет на количество его значений: чем выше частота, тем оно больше [Кузнецова 1989: 105-107].

3. Способность слова быть воспринятым в переносном смысле. Уже сама формулировка понятия *семантический перенос* отсылает нас к возможности слова иметь переносное значение. Эта возможность обусловлена способностью сознания человека воспринимать свойства объектов «абсолютно», в отрыве от предмета, с которым они связаны, и иногда – переносить их на другие объекты. Чаще всего такой перенос выполняет познавательную, описательную функцию, когда человек осознаёт один объект с помощью и через призму другого. Мы можем наблюдать результат такого переноса в названиях новых объектов, осмысленных через старые представления о мире: напр, «feed» (линия питания), «supply» (сеть, подводка в компьютерной сфере) [Клепиковская 2014: 70].

Система переносных значений в языке тем более развита, чем более развит язык той или иной культурной общности, так как язык в своём развитии стремится к абстракции [Будагов 1972: 33]. При этом, нельзя сказать, что основное значение имеет меньшую значимость, поскольку именно оно отражает характеристики предмета или явления максимально просто и объективно и является «основой», ключом для расшифровки значения переносного.

Удачный пример для иллюстрации вышесказанного приведён в статье Р.А. Будагова об экономии языка. Рассматривая прилагательное «глубокий», из возможного множества его значений он выделяет два, основанных, соответственно, на прямой и переносной связи. Первое – глубокий, как «нечто, что имеет большую протяжённость сверху вниз» (как, напр. «глубокая яма»), второе – глубокий, как «выдающийся, серьёзный» (как, напр. «глубокие познания», «глубокая идея»). Теперь предположим, что эти два значения выражаются разными словами, не связанными между собой ни по форме, ни по компонентам значения. Каждое из этих слов мгновенно потеряет в объеме, которым изначально обладает прилагательное «глубокий» в системе русского языка. Абстрактное значение слова «глубокий» перестаёт

восприниматься на фоне собственного пространственного осмысления, и таким образом, «затухает», тогда как в естественном языке эффект восприятия усиливается именно за счёт взаимодействия двух значений: переносного и прямого [Будагов 1972: 24].

Вышеперечисленные факторы являются неотъемлемо присущими слову изнутри, и, взятые вместе, формируют своеобразную базу, обуславливающую возможность слова являться предметом семантического переноса и даже, в некоторой степени, предрасполагающей его к этому. Как мы видим, все они находятся между собой в тесном взаимодействии, и вряд ли один из них был бы возможен без всех остальных (и наоборот). Их естественность, тот факт, что они во многом составляют самую суть слова, наталкивает нас на мысль, что и явление семантического переноса глубоко укоренено в речи и сознании человека, являясь одновременно его способом представления действительности и способом познания неизведанного.

Однако значение слова зависит не только от внутренних его свойств. Как замечает Е.В. Кузнецова, значение лексической единицы характеризуется целостностью и уникальностью, и его существование возможно только в союзе с определённым внешним оформлением [Кузнецова 1989: 18]. Из этого сделаем вывод: помимо факторов, заложенных в самом слове, нужно учитывать также внешние факторы, своеобразные «условия», соблюдение которых актуализирует внутренний потенциал лексической единицы и делает возможным преобразование её смысла.

Каждый знак языка получает своё значение только при условии соотнесённости с другими элементами. Слово, как элемент лексической системы, с одной стороны, противопоставляется парадигматически другим единицам того же языка через оппозиции элементов значения, с другой стороны, значение его связано с его «партнёрами» – другими словами в речевой цепи, и во многом обуславливается ими. Рассматривая лингвистическую природу семантических преобразований единиц лексики,

В.Н. Манакин подчёркивает важность контекстуальной отнесённости, выделяет её как основной фактор возникновения семантических изменений слова, помогающий осознать их значимость и способствующий формированию нового, индивидуально-художественного смысла [Манакин 30-32].

Говоря о контексте, не стоит забывать также и о смыслоформирующей роли текста как такового, и в особенности – текста художественного. Художественный текст – это, прежде всего, эстетическая система, в рамках которой самые неприметные, обычно нейтральные слова обретают необычные «приращения смысла». Это связано с тем, что внутритекстовая действительность художественного текста креативна по отношению к внетекстовой. Художественный текст не просто описывает окружающую реальность: он создаёт её, используя воображение и творческую энергию автора. Таким образом, художественный характер текста, не являясь обязательным условием для возникновения семантического переноса, увеличивает его стилистический потенциал, так как обладает особой эстетической системой, системой образов.

1.2. О понятиях семантического преобразования и семантического переноса

Семантическое преобразование можно рассматривать как нарушение равновесия между двумя планами, двумя реальностями слова: с одной стороны, планом его содержания, – совокупностью значений, закреплённых в узусе, а с другой – планом его выражения, точнее, конкретным фактом словоупотребления [Манакин 2006: 34]. Употребление слова в непривычном контекстуальном окружении ведёт к созданию нового значения. Это значение в некотором смысле «разрывает» привычную семантическую структуру слова, тем самым преобразуя её.

Семантические преобразования могут иметь под собой разные основания. Рассмотрев в предыдущих параграфах семантическую структуру слова и выделив номинативную функцию слова как одну из ключевых, представим ономаσιологическую классификацию семантических преобразований. Ономаσιологический подход рассматривает преобразования в лексике с точки зрения номинативной функции лексических единиц (то есть, с точки зрения их предметной нацеленности, соотношения лексических единиц с внеязыковой действительностью с целью наименования предметов, составляющих последнюю) [Ярцева 1998: 346]. Следуя ономаσιологическому подходу, представленному в работах В.Г. Гака, все семантические изменения в целом можно подразделить на пять условных типов:

1) Расширение (обобщение) значения. При обобщении значения слова из его семной структуры исчезают те или иные дифференцирующие семы, в результате чего слово начинает обозначать более широкий класс предметов (категориально-лексические семы при этом сохраняются без изменений). Например, слово «локомотив» было изначально синонимично слову «паровоз», и только потом, когда появилась необходимость в родовом понятии, расширило свое значение, включив в него также значения «электровоз», «тепловоз».

2) Сужение значения. В процессе сужения значения происходит обратный процесс: слово приобретает дополнительные дифференциальные признаки, и значение его становится более специализированным. В качестве классического примера сужения значения можно привести слово «машина» для обозначения автомобиля, тогда как изначально оно обозначало любой механизм, работающий на преобразованной энергии. Иногда слово продолжает сохранять видовое значение наряду с внутривидовым. Например, в современном русском языке слово «кошка» обозначает, одновременно, и вид животного (безотносительно его пола), и отдельную часть его представителей – самок, в противопоставление самцам («кошка» – «кот»). Различение таких значений возможно в употреблении, когда слово помещается в речевой контекст, исходя из которого можно сделать вывод о подразумеваемом смысле.

3) Смещение значения. Смещение значения слова возникает между двумя видовыми понятиями в пределах одного родового. Между ними происходит «переход», в котором дифференциальная сема переходящего слова заменяется на другую при сохранении остальной семантической структуры. Возьмём пример из сферы периодических изданий: французское слово *journal* («газета», печатается ежедневно), попав в систему русского языка путём заимствования, совершило переход в другую категорию и получило значение другого типа периодических изданий: журнал (издаётся ежемесячно). Главный признак, отличающий смещение значения от сужения и расширения – то, что оно характеризуется регулярным, устойчивым речевым окружением.

Расширение, сужение и смещение значения слова в современной терминологии могут быть объединены и определены совместно как семантический сдвиг. Понятие семантического сдвига не тождественно понятию семантического переноса, рассматриваемого в данной работе. Под семантическим сдвигом обычно понимается переход от одного видового

значения к другому, осуществлённый в границах одного рода, т.е. замена на соподчинённое значение. Результаты такого сдвига ярче всего заметны на примере диалектных различий в значении схожих слов (напр, рус. «чёрствый» – чеш. «črstvý» со значением «свежий») или смысловых расхождений между разными историческими состояниями языка (напр. «бор»: сначала хвойный лес, затем – лиственный) [Варбот, Журавлёв 1988: 40]. Некоторые учёные также говорят о семантическом сдвиге как о явлении, связанном с расширением либо сужением денотата слова (часто – при заимствовании из другого языка). Например, в случае слова «пиар» (англ. “PR” = “Public Relations”), оригинальное значение «общественное мнение, отношение» подвергается сужению, превращаясь в «мнение общества о ком-либо» [Афоница 2011: 14]. Таким образом, понятие семантического сдвига является гипонимом по отношению к понятию семантического преобразования вообще, и согипонимом – по отношению к понятию семантического переноса.

4) Десемантизация. В отличие от процессов, описанных выше, процесс десемантизации связан не с изменением состава и качества сем, а с утратой словом способности быть соотнесённым со своим конкретным означаемым. Подобный переход также может встречаться под именем «семантического опустошения». Слова, регулярно употребляемые в определённых речевых контекстах, могут быть подвергнуты грамматикализации, после чего их смысл не будет больше выделяться как отдельная единица в составе словосочетания. Такое слово обозначает лишь общие связи и отношения, является служебным средством. Так, например, глагол «прийти» утрачивает свою соотнесённость с процессом приближения в выражениях «прийти в ярость», «прийти в изумление». Он служит лишь вспомогательным индикатором, обозначающим начало какого-либо процесса, и, в данном случае, по функции уподобляется приставке «раз-», например, «прийти в ярость» – «разъяриться». Слова с крайней степенью десемантизации

становятся вспомогательными, и могут быть рассмотрены как морфемы, составные части словоформ.

5) Перенос значения. В отличие от преобразований, связанных с расширением и сужением значения, в основе которых лежат отношения подчинения, семантический перенос основывается на логическом отношении переименования [Гак 1971: 83-85]. Также, в то время как расширение, сужение и смещение значения характеризуются безобразностью, перенос значения сопровождается созданием образа на основе признака означаемого или его окружения в реальной, внеязыковой действительности. В первом случае, когда перенос названия с одного явления на другое происходит на основании признака, который связывает их, мы говорим о метафорическом переносе, или переносе по аналогии. Во втором – когда перенос совершается на основании реальной близости двух объектов, относящихся, однако, к разным родовым группам, мы говорим о переносе по смежности, или метонимическом переносе.

Одно и то же слово может обладать множеством переносных значений, так как всякое означаемое обладает множеством характеристик, каждая из которых может стать основой для переноса. Точно так же, каждая характеристика связывает объект со множеством явлений окружающей действительности, также ей обладающих. Например, во французском языке понятие «утка» характеризуется неприятным, резким криком, тем, что на неё охотятся в холодный сезон и т.д. На основе этого переносные значения со словом «утка» могут обозначать фальшивую ноту, пронизывающий холод и т.п. В русском языке, в то же время, последнее выражение получает другое оформление: собачий холод. Из чего мы можем сделать вывод о том, что семантические переносы напрямую связаны с тем, как язык той или иной культурной общности представляет, сегментирует действительность, и, следовательно, напрямую обуславливается языковой картиной мира носителя языка.

Итак, метафорический и метонимический принцип являются двумя универсальными законами семантических переносов [Гак 1977: 29]. Остановимся на них подробнее.

Результатом метафорического переноса является **метафора** как элемент системы языка (этот случай будет рассмотрен в последующих параграфах) либо как троп – стилистический приём, служащий для усиления образности выразительности речи, и потому часто находящий применение в системе художественного текста [Кожина 2011: 559].

Метафору в общем смысле можно определить как лексическую единицу или речевой оборот, употреблённый в переносном значении, представляющем какое-либо явление окружающей действительности на основе сходства, аналогии с другим явлением или предметом [Кожина 2006: 458]. Уподобление двух предметов производится на основании сходства каких-либо присущих им характеристик, связанных с ним действий и состояний [Глазунова 2000: 139]. Перенос может быть осуществлён по принципу схожести формы, расположения, характера движения, выполняемой функции, сходству телесных или ментальных ощущений от явления.

Метафору характеризует скрытый, или «сокращённый» характер сравнения. Он проявляется в отсутствии формального элемента сравнения (сравнительного слова: «как», «словно», «будто» и т.д.) [Варбот, Журавлёв 1988: 26]. В английском языке показателями сравнения выступают союзы “*as if*”, “*as though*”, “*-like*” (“*stone-like*”, “*frog-like*”) и т. д. Так, обладая не меньшей образной силой, чем явно выраженное сравнение, метафора менее явственна, и в ходе прочтения произведения должна быть обнаружена, «раскрыта», «разгадана» читателем, что оставляет место для множественной интерпретации.

Чтобы троп мог быть определён как метафора, он должен обладать определёнными компонентами. С точки зрения строения метафора является трёхчастной структурой, включающей в себя:

а) референт образного выражения (образ, который сравнивается). Референт образного выражения может быть выражен в тексте как напрямую, так и косвенно – в таком случае, сделать вывод о подразумеваемом объекте сравнения возможно, только зная ситуацию или окружающий литературный контекст.

б) агент образного выражения (образ, с которым производится метафорическое сравнение);

в) основание для сравнения [Амирханова 2010: 26]. Основанием для сравнения выступает какое-либо качество, помогающее отождествить объект и референт в сознании воспринимающего. Чаще всего это качество не выражено напрямую, но должно быть воспринято интуитивно – это является причиной того, что метафорическое сравнение называют скрытым.

В большом стилистическом словаре языкознания под редакцией В.Н. Ярцевой в структуре метафоры выделяется четыре компонента: основной субъект (соответствует референту), вспомогательный субъект (соответствует агенту), а также два качества – по одному со стороны каждого объекта или класса объектов, подвергающихся сравнению [Ярцева 1998: 296].

Существует также когнитивный подход к изучению метафоры: в его истоках лежат работы М. Лакоффа и Дж. Джонсона. Семантический и когнитивный подход не исключают друг друга, – скорее, можно говорить о том, что когнитивный процесс лежит в основе семантического [МакКормак 1990: 359]. С точки зрения когнитивной лингвистики метафора считается основной ментальной операцией, направленной на познание нового путём концептуализации, категорирования, объяснения и выполнения оценки окружающего мира [Будаев 2007: 16]. Этот подход напрямую связывает метафоризацию с особенностями человеческого мышления –

способностью осмысливать одно понятие в терминологии другого, а также ассоциативным образом мысли человека, которая делает возможным совмещение в одном образе двух логически несовместимых понятий [Джонсон, Лакофф 1990: 387]. В когнитивной интерпретации метафора обладает следующими компонентами: сфера-источник (структура знаний, послужившая источником формируемого образа), сфера-мишень (структура знаний, к которой принадлежит означаемое, сравниваемый объект). При этом, сфера-источник представляет собой более конкретное знание, тогда как сфера-мишень неясна, она является знанием лишь «по определению». Взаимодействие этих сфер приводит к созданию метафорической проекции, цель которой – прояснить явление из сферы-мишени или сформировать определённое представление о нём. Существуют устойчивые сочетания двух сфер, которые авторы предлагают называть «концептуальная метафора». Так, к типичным концептуальным метафорам, установившимся в европейской коммуникативной среде, можно отнести метафоры «время = деньги», «спор = война», «жизнь = путешествие», и т.д. Укоренившись в сознании носителей языка получив широкое распространение, такие проекции могут порождать «метафорические модели» – система связей между сферой источника и сферой мишени, которую можно выразить в формуле “X = Y” [Джонсон, Лакофф 2004: 11-13].

Рассматривая метафору в связи с лексическими классами слов, Н.Д. Арутюнова выделяет несколько её типов, основанных на разных переходах между (и внутри) категорий идентифицирующих и предикативных слов. Идентифицирующие и предикативные слова разграничиваются ей с точки зрения выполняемой функции. Так, группа идентифицирующих слов включает дейктические слова (слова, обладающие указательной функцией либо замещающие другие слова в предложении, напр. местоимения [Нелюбин 2003: 43]), а также имена собственные и нарицательные. Их главная функция состоит в том, чтобы назвать, обозначить слово, замещая его

в речи. Это предназначение можно легко проанализировать, «вскрыв» внутреннюю форму слова “subject”, «подлежащее»: образованное от латинского «sub-jectum», оно фактически означает «то, что находится, скрывается под словом». Группа предикативных слов включает в себя прилагательные глаголы и некоторое количество имён нарицательных. Прилагательные (также именуемые «признаковыми словами»), согласно исследованию Н.Д. Арутюновой, содержат в себе скрытую предикацию: характеризуя предмет, они связывают его с действительностью. Главной функцией предикатного класса слов, таким образом, является обозначение при отсутствии связи с отдельным предметом (функция обозначающего). [Арутюнова 1999: 1-5].

Исследуя метафорические переносы на основе вышеприведённого разделения, Н.Д. Арутюнова выделяет следующие типы метафор:

1. Номинативная. Этот тип метафоры формируется с целью присвоения имени какому-либо предмету или явлению, в процессе которого одно дескриптивное значение заменяется другим. Таким образом, на основании слов, уже существующих в системе языка, формируется новое означающее, например: «глазное яблоко», «боксёрская груша» и т.д. Результатом номинативной метафоры является омонимия.
2. Образная. Образная метафора наиболее типична для системы языка и образуется, когда слово из идентифицирующего (дескриптивного) класса используется в предикативной функции. Другими словами, вместо того, чтобы называть предмет, оно даёт ему оценку, соотносит с некоторым образом – в этом соотношении и выражается его предикативность. Например: «Экий кулак!» (Гоголь, Чичиков при виде Собакевича). Образная метафора неоднозначна, она обращается к интуиции и оставляет пространство для интерпретации с разных точек зрения. Этот тип метафоры способствует развитию в языке системы не прямых значений и появления новых (более идентифицированных, более узких по значению) синонимов.

3. Когнитивная. Когнитивная метафора является результатом изменения регулярной сочетаемости предикатных или признаковых слов. Такая метафора является «вынужденной»: к ней прибегают, когда в языке недостаточно средств для точного описания предмета или явления. Например: «шёпот листьев», «улыбка судьбы», «острое зрение». Не имея возможности подобрать более точное слово, человек прибегает к ассоциативным связям для описания явления. Можно сказать, что такая метафора выполняет компенсирующую функцию. Соответственно, в результате этого процесса значение слова становится не более специфичным, а наоборот – более общим, генерализованным. Метафора этого типа создаёт полисемию.

4. Генерализирующая. Генерализующая метафора является высшим типом развития когнитивной. Соответственно, для неё характерна наибольшая степень обобщения.

Рано или поздно любая метафора стирается, ассимилируясь в системе языка. Быстрее всего этому процессу подвергаются номинативная и генерализирующая метафоры, среднее время уходит на «стирание» когнитивной метафоры, и дольше всего, в силу своей уникальности, сохраняется метафора образная.

Кратко характеризуя образную метафору по частям речи, на основании которых она развивается, автор выделяет субстантивную, адъективную и глагольную метафору [Арутюнова 1999: 358-367]. Остановимся на данном разделении подробнее:

а) Субстантивные метафоры – возникает на базе существительного, может быть представлена в виде метафоры-предложения, метафоры-словосочетания, обособленной метафоры (метафоры-обращения) [Медведь, Семенец, Чуланова 2011: 50]. Этот тип метафоры считается наиболее частотным. Отдельно в группе субстантивных метафор выделяется генитивная метафора, то есть метафора, в которой референт и агент

сравнения – два существительных – связаны между собой отношениями подчинения, где зависимое слово (чаще всего выражающее референт сравнения) стоит в родительном падеже. Например: *ковёр снега, лес колосьев*. В английском языке такому типу метафор соответствует конструкция «N мет. of N». К примеру: “*a veil of sadness*”, “*a pang of jealousy*” [Сафонкина 2015: 31].

б) Адъективные метафоры (так называемые метафорические эпитеты) – выражаются определениями к существительному, которое, в отличие от простого эпитета, содержит основания для метафорического сравнения. Например, в выражении «*колющие слова*» слова сравниваются с чем-то, способным ранить, на основании определения «колющие».

в) Глагольные метафоры – то есть, метафоры, в которых основной элемент сравнения выражен глагольной формой. Существительное, соотнесённое с глаголом, в таком случае создаёт контекст, который позволяет нам лучше «прочитать» метафору (а также может являться агентом сравнения). Например: «...*Что счастье, усадив нас на крыло, / Куда-то ввысь стремительно несется*» (Э. Асадов) [Амирханова 2010: 23].

Стоит добавить, что данная классификация охватывает только простые метафоры – то есть, метафоры, выраженные одним элементом сравнения. Однако в художественном тексте также широко используются метафоры сложные, или распространённые (развёрнутые) – выраженные более, чем одним элементом. Простые метафоры дополняют друг друга, усиливая создаваемый образ, как, например, в 26-м сонете Шекспира: “*lord of my love, vassalage, duty, embassage*” В таком случае образ, созданный метафорическим сравнением, поддерживается на протяжении предложения, абзаца, параграфа, а иногда – и всего текста. Метафора, достигшая максимальной степени развёрнутости, пронизывает собой весь текст и называется надлинейной, или супраметафорой [Псурцев 2009: 20].

Однако, заметим, что чем шире распространяются границы метафоры, тем размытее они становятся, и тем менее заметна связь метафоры с лингвистическими средствами её выражения. Метафора, сфокусированная на уровне словосочетания или предложения, тесно связана со своей внешней (языковой) формой выражения и резко ей ограничена, тогда как метафора на уровне параграфа или текста «размыта», рассредоточена по его пространству, *надлинейна*, она пронизывает текст, и языковые формы её выражения часто отступают на второй план, уступая место интертекстуальным отсылкам, структуре текста и хронотопу художественного произведения. Учитывая эту особенность и цель нашего исследования, сосредоточим наше внимание на метафорах, сосредоточенных в границах одного или нескольких предложений.

Ключевая функция метафоры с точки зрения системы языка – номинативная. Как отмечалось многими учёными, метафорический перенос является самым популярным и продуктивным способом вторичной номинации. В процессе метафорического переноса человеческое сознание переосмысляет объекты, принадлежащие к разным логическим категориям. Комментируя возможность такого переноса, В.Н. Телия объясняет его свойством антропометричности, присущим метафоре изнутри. Свойство антропометричности в его теории предполагает человеческую способность воспринимать все новые явления (даже те, которые в действительности не могут быть восприняты по образу и подобию известных ему объектов) на основе объектов или явлений, которые имели место в его предыдущем практическом опыте [Телия 1988: 181]. Таким образом, мы можем выделить первичное назначение метафоры как средства номинации – создание нового наименования для явления окружающей действительности, после чего сама метафора обычно отступает на второй план, «вытирается» и отмирает, уступая место слову или выражению с прямым значением (либо, напротив,

закрепляется в языке, однако такие метафоры практически утрачивают образность, переносность значения).

Совершим подобный переход в систему языка и закрепившись в повседневном употреблении, метафоры становятся «окаменелыми», «стёртыми». Для их обозначения с этого момента и далее мы будем пользоваться определением «языковая метафора». По критерию «новизны», или «свежести», такие метафоры противопоставлены метафорам авторским («индивидуальным», «поэтическим», «стилистическим», «оказациональным» и т.п.) [Варбот, Журавлёв 1988: 26].

Оппозиция между языковыми и авторскими метафорами имеет большое значение для нашего исследования и будет использована как критерий для создания выборки метафор из романа. Главный интерес для анализа семантических переносов в нашем исследовании представляют авторские индивидуальные метафоры, так как они обладают высоким стилистическим потенциалом и, являясь уникальным продуктом творчества и мыслительной деятельности автора, позволяют раскрыть уникальность авторского мироощущения. Соответственно, при создании выборки метафоры с «окаменелым» лексическим значением нами рассмотрены не будут, так как они не относятся к средствам словесной образности [Кожина 2006: 458].

Результатом метонимического переноса является **метонимия**, которая, так же, как и метафора, может быть использована либо для создания новых названий, при этом став частью системы языка (как средство номинации), либо для усиления образности текста (как средство оформления художественного текста) [Бирих 1995: 7]. В последнем случае метонимия интерпретируется как троп, обладающий образностью и ярко выраженным стилистическим эффектом.

Справочник по этимологии и исторической лексикологии, определяя метонимию, описывает её как речевой механизм, состоящий в переносе

значения с одного предмета или явления на другой на основании их смежности в реальном мире или ситуативной близости [Варбот, Журавлёв 1988: 27]. Метонимический перенос может основываться на пространственных, событийных, понятийных, синтагматических, логических и т.д. отношениях между разными объектами действительности [Ярцева 1998: 300].

Говоря о факторах, обуславливающих возникновение метонимии, А.К. Бирих в своей работе, посвящённой особенностям метонимических переносов, определяет её как комбинацию смежности значения слов (по признаку пространства, времени, причины и следствия и т.д.) и позиционных изменений, когда один из смежных элементов начинает занимать синтаксическую позицию, присущую другому [Бирих 1995: 16].

В отличие от метафоры, которая основана на ассоциации по сходству (синтагматическая связь), метонимия основывается на ассоциации по смежности (парадигматическая связь). Метонимия и метафора различны по цели применения: первая обращает внимание на индивидуальную черту объекта, но только затем, чтобы выделить его из ряда других – т.е. называет объект-адресат; метафора же стремится охарактеризовать сущность объекта. Отличительной чертой метонимии является также то, что она не может выполнять роль сказуемого. Метонимия, употреблённая в предикате, начинает выполнять другую функцию – функцию сравнения двух объектов – и в силу этого рассматривается как метафора [Ярцева 1998: 300].

Однако отмечают исследователи и сходство метафоры и метонимии: по утверждению Дж. Джонсона и М. Лакоффа, метонимия призвана выполнять не только референциальную функцию (функцию указания на объект), но и облегчать понимание окружающей действительности. Она также способствует установлению системы связей между понятиями и категориями действительности, тем самым упрощая понимание. Итак, метафора и метонимия служат схожим целям; при этом, метонимия позволяет

сконцентрироваться на определённой стороне референта. Точно так же, как и метафора, основания её существования лежат вне языка: само мышление человека метонимично [Джонсон, Лакофф 2004: 62-63].

В научной литературе, посвящённой вопросам исследования метонимии, прочно установилось представление о метонимическом переносе как о явлении, отличающемся регулярностью [Апресян 1995: 190]. Регулярность метонимического переноса двойственна: во-первых, она выражается в регулярности *направления* метонимического переноса в рамках определённого класса слов. Так, если одно существительное класса «сосуд» называет также и количество вещества, вмещаемого им (прим. «стакан» – «стакан крупы»), то мы получаем основания полагать, что и другие слова этого класса получают подобное семантическое развитие. В данном случае предположение оказывается абсолютно верным: «ложка супа», «бочонок мёда». Во-вторых, регулярностью обладает сама структура метонимического значения. К тому же, метонимический перенос значения слова изменяет его сочетаемость, создавая новые, регулярные словесные окружения [Сандакова 2010: 712].

Из описанного нами выше свойства регулярности следует вывод о том, что возможно выделить направления метонимических переносов, наиболее регулярные для той или иной системы языка в целом. Обобщая исследования, проведённые в области типологии метонимий, В.Н. Ярцева в Лингвистическом энциклопедическом словаре выделяет следующие направления:

- 1) Вместилище, контейнер -> содержимое. Например: «блюдо» как «вид тарелки» может, вместе с тем, обозначать еду;
- 2) Материал -> изготовленное из него изделия, например: «золото» – «золотая медаль»;

- 3) Место, населённый пункт -> жители этого места или связанное с ним событие, например: «Всё село над ним насмехалось», «Бородино» для обозначения Бородинского сражения.
- 4) Действие -> его результат, место совершения или связанный с ним предмет. Например: «остановка» для обозначения конкретной локации или времени в пути;
- 5) Свойство предмета -> свойство его содержания или связанный с ним предмет; так, словосочетание «толстая книга» характеризует предмет, а «интересная книга» – содержание;
- 6) Отрасль (научного) знания -> её предмет, например: «фонетика» для обозначения одновременно и фонетического строя языка, и области языкознания, посвящённой его изучению;
- 7) Общественное событие -> его участники, например: «Собрание приняло важное решение»;
- 8) Общественная организация или учреждение -> помещение, где она располагается либо совокупность его членов: «Фабрика бастует», «Белый дом молчит»;
- 9) Целое -> его часть, например, слово «груша» со значением «плод» для обозначения дерева или породы деревьев в целом; этот вид переноса также известен как синекдоха (см. далее);
- 10) Эмоциональное состояние -> его причина, например, в выражении «ужасное событие»;
- 11) Имя автора или производителя -> его произведение (или произведение в стиле, берущем начало в его авторстве) или продукт. Например, «читать Пушкина», [Ярцева 1998: 300]. Современным примером такого переноса может служить использование фирмы-производителя «Ксерокс» для обозначения любого объекта её производства (принтера) или целой категории таких товаров.

Нужно отметить, что данный перечень метонимических переносов не является абсолютно законченным, а представляет только направления, наиболее распространённые в системе языка. В художественном тексте метонимические переносы обусловлены, помимо общих лингвистических закономерностей, уникальным авторским мироощущением, что сильно затрудняет их интерпретацию и создание единой типологии.

К метонимическим переносам также традиционно относят изменения в употреблении слов-признаков (выраженных глаголами и прилагательными), которые начинают относиться к слову, смежному с их традиционным определяемым. Например, «выглаженный пиджак» – «выглаженный молодой человек», «застегнуть пуговицы» – «застегнуть пальто». Сюда же входит постепенное расширение сочетаемости лексических единиц, вызванное близостью слов, которые ими определяются. Например: «безжалостные слова», «благородный порыв». На самом деле, оба прилагательных являются характеристикой личности, а не связанных с ней предметов или явлений [Сандакова 2010: 712]. Оба этих процесса в совокупности получили название вторичной метонимизации [Ярцева 1998: 300].

Одной из самых крупных структурных подгрупп явления метонимии является синекдоха – перенос значения, основанный на количественном отношении между двумя объектами, когда часть начинает обозначать целое, и наоборот: «*И слышно было до рассвета, как ликовал француз*» (Лермонтов). Сюда же относятся примеры замены видового значения родовым (и в обратную сторону): «*Мы все глядим в Наполеоны*» (Пушкин) [Кожина 2011: 461]. Существует точка зрения, согласно которой синекдоха должна быть выделена в отдельную группу, внеположенную по отношению к метафоре и метонимии [Кожина 2011: 559]. Мы, однако, в нашей работе будем придерживаться точки зрения, согласно которой синекдоха функционирует по принципу метонимического переноса, и, следовательно, относится к метонимической группе.

Метафора и метонимия играют значительную роль в формировании образности текста. В совокупности два этих механизма, употребляемых в тексте, составляют большую часть его семантической значимости, «веса» на уровне лексики. Находясь в постоянном взаимодействии, они формируют объективную реальность текста [Кожина 2006: 388]. Однако, чтобы оценить их значимость и производимый эффект в границах творчества одного автора, мы должны провести чёткую грань между метафорой и метонимией как явлениями системы языка и средствами создания образности. В данном исследовании нас больше интересует последняя группа, как явление уникальное и обладающее наибольшим стилистическим потенциалом. Соответственно, этот критерий будет положен в основу создания выборки метафор и метонимий из материала романов Айрис Мёрдок.

Исходя из утверждения, что в данной работе нас интересует, прежде всего, стилистический потенциал семантических преобразований (в частности, переносов), ведущим методом работы стоит считать лингвостилистический анализ. Этот метод позволяет нам проанализировать тропы с точки зрения их формы и функции (хотя и не сводится к этому), и является одинаково значимым для литературоведения и лингвистики, так как, во-первых, позволяет вскрыть замысел, исполнение и эстетический эффект произведения, а во-вторых, потому, что через исследования новшеств определённого стиля речи, порождаемых сдвигами в языке, мы можем сделать выводы о тенденциях и формах его развития [электронные ресурсы: 1].

1.2. Художественный текст с точки зрения стилистики

Так как конечной целью данного исследования является анализ семантических преобразований в художественном тексте, представим, прежде всего, понятие «текста» и «художественного текста» в литературе. Для этого обратимся к определению, данному М.Н. Кожиной в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка»: «Текст (от лат. Textus – ткань, сплетение, соединение) – объединённая смысловой связью последовательность знаковых единиц» [Кожина 2006: 528]. Объясняя суть текста в общем в рамках теории знака, данное определение, однако, не даёт конкретного представления о нём как о явлении лингвистическом, не создаёт конкретного образа. Чуть более подробное определение мы находим в словаре терминов коммуникативной стилистики Н.С. Болотновой. Она понимает текст, в узком смысле, как произведение речевого характера, зафиксированное письменно, представляющее собой систему сложных синтаксических связей, составляющих единое целое (сверхфразовое единство) [Болотнова 2009: 224]. Это позволяет рассмотреть текст с общелингвистической точки зрения. Однако и это определение не позволяет ответить на вопрос «как исследовать текст?». В рамках лингвистики существуют разные точки зрения на этот вопрос, сформированные в рамках нескольких научных направлений: семиотики (теории знаков), языкознания, грамматического подхода, семантики, стилистики и так далее. Так как нас интересует, прежде всего, особенности стиля произведений Айрис Мёрдок, то мы будем придерживаться определения текста как объекта изучения стилистики, данного с точки зрения его функций.

Отличительной чертой стилистического подхода к тексту можно назвать учёт коммуникативной направленности [Интернет-ресурсы: 2], то есть, предположение, что текст:

1) Является универсальным средством коммуникации (взаимодействия автора и адресата);

- 2) Понимается как речевое произведение (в противопоставление подходу, рассматривающему текст как языковую единицу высшего уровня);
- 3) Обладает концептом – идеей, отражающей авторский замысел и связывающей произведение в единое целое;
- 4) Является речевой системой, находящей своё применение в определённой социальной среде;
- 5) Обладает адресатом (наличие адресата обязательно для любого типа текста. В некоторых случаях текстовое сообщение может быть адресовано и самому автору);
- 6) Обладает смысловой нагрузкой (является средством передачи некоего сообщения);
- 7) Призван воздействовать на читателя, реализовать определённую коммуникативную установку (эта функция также называется прагматической). [Кожина 2006: 530].

Являясь элементом коммуникации, каждый текст функционирует в определённых обстоятельствах и характеризуется определённым набором языковых средств – иными словами, он принадлежит к тому или иному стилю. Стил – особый способ организованный речевой акт с соответственным использованием определённых языковых средств [Интернет-ресурсы: 3]. Теория функциональных стилей рассматривает любой текст с точки зрения его коммуникативной природы, где определённая языковая организация служит исполнению той или иной функции. Большой стилистический словарь языкознания понимает функциональный стиль как разновидность языка литературы, реализуемую в речевой практике людей определённой общественной сферы с особенностями, продиктованными закономерностями функционирования этой сферы. Стил называется «функциональным», так как реализует некоторые из присущих языку функций [Ярцева 1998: 567]. Существуют множественные вариации классификаций художественных стилей, наиболее общепринятые

принадлежат и И.В. Арнольд и И.Р. Гальперину. Однако, так как они не включают в свои классификации художественный стиль, считая его скорее совокупностью всех остальных, представим схожую классификацию, на которую ссылается Т.В. Матвеева в своей работе «Функциональные стили в аспекте текстовых категорий». Она подразделяет все стили на научный, официально-деловой, публицистический, разговорный и литературно-художественный. Особенностью художественного стиля в её классификации является яркая выраженность прагматической и эстетической функций, скрытость (имплицитность) оценочного компонента и особенное внимание, уделяемое субъекту речи [Матвеева 1990: 16]. Комментируя особенности стиля художественного произведения в функциональном разрезе, И.Р. Гальперин в своей работе «Текст как объект лингвистического исследования» замечает, что эстетическая и познавательная функции в таком тексте «преобразовывают» все остальные на основании авторского сообщения и мировоззрения, преломляют их в направлении, желательном для автора (в других же типах текстов функции остаются непреломлёнными) [Гальперин 1981: 25].

Соответственно, мы можем определить художественный стиль речи как функциональный стиль, который реализуется в эстетической сфере общения. В контексте художественного функционального стиля понятия пропускаются через «призму» авторского мировосприятия, в результате чего из них формируются образы, воздействующие на читателя – свойство, также известное под названием «художественно-образная речевая конкретизация» [Кожина 2006: 594]. Использование языковых средств в художественном стиле определяется назначением искусства в обществе, особенностями образного мышления автора и эстетической функцией. В связи с понятием художественного стиля речи выделяют понятие художественного текста: единичное произведение художественного речетворчества, обладающее высшей степенью индивидуальности, принадлежащее к системе данного

языка, единица в системе, составленной из подобных художественных текстов [Нелюбин 2003: 247]. Каждый художественный текст является уникальным знаком, созданным в определённой ситуации для определённой цели, и обладающий особым содержанием. Он способен выступать в качестве кода, моделирующей системы действительности, сконструированной автором. Информация, представленная в художественном тексте, обладает исключительно высокой степенью концентрации: эксплицитно выраженные знаки порождают большое количество импликаций, возможностей интерпретации, новых смыслов, «теснящих» друг друга. Художественный текст, с одной стороны, включён во многие пересекающиеся между собой внеязыковые структуры, с другой – каждый сегмент текста относится к нескольким внутритекстовым структурам. Всё это представляет нам художественный текст как произведение со множеством значениями, характеризующимися сложным характером связи [Лотман 1998: 34, 65, 281, 284].

По утверждению И.Р. Гальперина, художественный текст является двойственным по своей природе: он характеризуется конкретностью и неопределённостью одновременно. Первое свойство находит своё отражение в структурной организованности и законченности текста; второе же – неопределённость – заключается в том, что, при этом, любой текст обладает способностью «вырваться из цепких лап детерминизма» [Гальперин 1981: 49] – на идейном уровне он всегда остаётся слегка незаконченным, оставляет место для множественной интерпретации и сотворчества.

Определив таким образом художественный текст, рассмотрим основные присущие ему характеристики:

1. Художественный текст не имеет непосредственной связи с жизнедеятельностью человека;
2. Образность – принцип построения текста, использующий ассоциативные механизмы для создания некоторого образного представления об

описываемой действительности. В художественных текстах создание образа является конечной целью, а не «рядовым» средством передачи информации. Со свойством образности тесно связано понятие художественно-образной речевой конкретизации – специальной речевой организации, направленной на оживление фантазии читателя [Кожина 2006: 585];

2. Обладание эстетической направленностью. Художественный текст как коммуникативная единица предполагает воздействие на читателя через определённый художественный образ, восходящий к определённому эстетическому идеалу;

3. Имплицитность – наличие подтекста, непрямой характер выражения смысла;

4. Возможность множественной интерпретации, неоднозначного восприятия текста. Ю. Лотман также определяет это свойство как «множественность художественных кодов», причины которой лежат в расхождениях между оригинальным кодом автора и читателя [Лотман 1998: 26-27];

5. Установка на «нереальность» (художественный текст моделирует не настоящую окружающую действительность, но её возможную вариацию);

6. Возможность включения в художественный текст единиц других стилей [Кожина 2006: 594]. Художественные тексты склонны использовать весь стилистический потенциал определённого языка. Использование в художественном тексте речи какого-либо другого стиля, а также не книжной (разговорной) лексики служит средством выразительности. Рассматривая текст в рамках стилистики, можно утверждать [Интернет-ресурсы: 3], что выбор лингвистических средств и организация речевых актов в нём обуславливается не только стилем речи и содержанием сообщения, но ещё и личностью самого говорящего. Значит, в противоположность функциональным стилям речи можно привести индивидуальный стиль автора. Индивидуальный стиль (идиостиль) – совокупность стилистико-текстовых и языковых особенностей, присущих определённому автору

текста. Идиостиль отражает языковую личность автора на вербально-семантическом, когнитивном и мотивационном уровне и может проявляться в структуре, семантике и прагматике создаваемых автором текстов [Кожина 2006: 95-96].

Большую важность для художественного текста представляет слово как средство создания образа и моделирования действительности. Ещё Г.О. Винокур отмечал особенную живость слова в тексте художественного характера как важную лингвостилистическую черту художественной речи. В её контексте слово актуализирует свою внутреннюю форму: отталкиваясь от него, автор создаёт слово-метафору, соотнесённую с темой и основной идеей текста. Подобная «метафора» вовсе не изолирована от окружающего её лингвистического контекста: напротив, комбинируясь с окружающими её образными единицами, она служит выражению «сквозной мысли», замысла автора, служит средством создания лейтмотива. Комментируя подобную актуализацию значения слова в художественном контексте, Б.А. Ларин говорит о нём, как о «комбинаторном приращении смысла» [Кожина 2006: 599].

Выводы по главе 1

Семантическая структура слова построена на тройственном отношении между фонетическим словом, денотатом (предметом) и сигнификатом (понятием). Иерархичность семной структуры слова, содержащей архисемы, дифференциальные и потенциальные семы позволяет, во-первых, говорить о тесной связи, существующей между знаками языка и объектами человеческой мысли (тем самым подчёркивая тесную связь языка и сознания человека), во-вторых, разделить природу языкового знака на элементы плана выражения и содержания, что помогает доступнее представить себе механизм семантического преобразования. В-третьих, он позволяет выделить принцип, по которому слово связывается со своим означаемым — на основе характерологического признака того или иного предмета. Такой подход к семантической организации слова помогает лучше понять природу семантических преобразований и переносов. Исходя из рассмотренной модели семантической структуры слова, можно сделать вывод о внутрилингвистических и внешнелингвистических факторах, делающих возможными семантические преобразования на лексическом уровне. К внутрилингвистическим факторам относятся способность слова являться средством номинации, иметь несколько значений и быть понятым в абстрактном смысле. Среди внешнелингвистических факторов можно назвать контекстуальное окружение и особую, смыслоформирующую роль текста (в данном случае, художественного). Это позволяет нам рассматривать семантические преобразования как явление широкого плана, обусловленное рядом внутри- и внешнелингвистических факторов, и обладающее большим потенциалом (в том числе, стилистическим, рассматриваемым в данной работе).

На настоящий момент можно говорить о следующих типах семантических преобразований: расширение, сужение, смещение значения, десемантизацию и семантический перенос, а также назвали метафору и

метонимию как два универсальных принципа переноса значения. Последние можно разграничить соответственно как перенос по сходству (на основании синтагматической связи), и перенос по смежности (на основании парадигматической связи). Метафора и метонимия существуют также вне системы языка как литературные тропы. В этом качестве данные семантические переносы играют значительную роль в формировании образности текста. Следовательно, изучение авторских семантических переносов помогает вскрыть систему идей, заложенных в художественном произведении, а также сформировать представление об индивидуальной картине мира автора, особенностях его мировосприятия.

Художественный текст, рассмотренный с позиций стилистики, может быть определён как единичное произведение художественного речетворчества, обладающее высшей степенью индивидуальности, принадлежащее к системе данного языка; единица в системе, составленной из подобных художественных текстов. Он характеризуется отрывом от непосредственной деятельности человека, образностью, эстетической направленностью, имплицитностью, возможностью множественной интерпретации, установкой на «нереальность» и возможностью включения единиц других стилей. Большую роль в формировании смыслового единства и авторского сквозного сообщения (лейтмотива) играют словесные знаки, знаки-образы, которые, подвергнувшись художественно-образной речевой конкретизации, «преломляют» своё значение в направлении, желательном для автора, и формируют в сознании читателя ту или иную идею, отношение, эстетический образ. Это позволяет говорить о критической роли семантических переносов (как механизмов, функционирующих на лексико-семантическом уровне текста) в формировании и выражении эстетического сообщения, заложенного в произведении.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ АВТОРСКИХ СЕМАНТИЧЕСКИХ ПЕРЕНОСОВ

1.1. Авторские семантические переносы с точки зрения структуры

Из текстов романов Айрис Мёрдок “*A Word Child*”, “*The Black Prince*”, “*The Nice and the Good*” нами, методом сплошной выборки, было выделено 577 метафор и 88 метонимий. При отборе мы руководствовались критерием уникальности и яркого выраженного стилистического эффекта, присущего метафорическим и метонимическим единицам. Полученный результат совпадает с ожидаемым: метафора, как ведущий метод создания образности, построенный на ассоциативной связи, представлен намного шире и теснее вплетён в систему образов, в тематическое полотно произведения. Метонимия, в свою очередь, обнаруживается в намного меньшем объёме и, несмотря на присущий ей стилистический потенциал, скорее локальна: её употребление создаёт «местный» стилистический эффект, который не распространяется на систему целого текста.

В данном разделе исследования мы предприняли попытку рассмотреть авторские семантические переносы с точки зрения их структуры (частеречной принадлежности) и выделить, на основании этого исследования, особенности авторского идиостиля и индивидуальной картины мира.

1. Метафоры. 577 метафор, выбранных нами из текста романов Айрис Мёрдок, распределены по романам относительно равномерно: 180 единиц для романа “*A Word Child*”, 196 – для романа “*The Nice and the Good*”, и 205 – для романа “*The Black Prince*”. Средняя плотность выборки: одна метафора на две страницы текста, или одна метафора на 633 слова.

В теоретической главе нами была представлена структурная классификация, основанная на частеречной принадлежности, согласно которой все метафоры подразделяются на субстантивные, адъективные и глагольные. Мы также выделили распространённые (развёрнутые) метафоры – метафоры, в которых один образ поддерживается больше чем одним

агентом сравнения (здесь и далее под сравнением будет пониматься *скрытое, метафорическое* сравнение, в противопоставление открытому сравнению как литературному тропу). Рассмотрим полученные нами результаты: количественное соотношение разных типов метафор в изученных романах Айрис Мёрдок.

а) **Субстантивные метафоры.** Эти метафоры составили самую многочисленную группу, представленную 311 единицами. Подобный «структурный баланс» с преобладанием субстантивных метафор является характерным для творчества писательницы. Ещё одна особенная черта, отличающая её прозу – высокая насыщенность текста генитивными метафорами, или метафорами со структурой “*N met. of N*”. Исследование подтвердило эти наблюдения: из 87 из 311 субстантивных метафор соответствуют этой структуре, что составляет почти треть от общего числа. Метафоры этого типа в романах Айрис Мёрдок часто используются для выражения тождества понятий: “*the blessings of friendship*” (29: 2), “*a devil of pride*” (30: 40), “*the splendour and violence of love*” (30: 56), “*an ecstasy of motion*” (31: 176), “*cascades of joy*” (31: 391). Можно заметить, что большинство существительных-референтов метафорической конструкции такого типа выражают абстрактные понятия. Это характерная черта творчества Айрис Мёрдок, ярко проявляющаяся во всех её романах, заставляет нас увидеть её, в первую очередь, как философа, стремящегося вскрыть суть вещей и отношений между ними.

В отдельную подгруппу можно выделить метафоры-квазитождества, в которых референт и агент связаны предикативной связью (модель “*Tenor is Vehicle*”). Эта подгруппа метафор состоит из 60 единиц, что составляет почти одну пятую от общего числа субстантивных метафор. Мы также включили в эту подгруппу метафоры, в которых связующие глаголы имеют другую временную отнесённость (например, “*Running was a method of death*” (31: 26)) или выражены модальными глаголами (“*Rachel might indeed be the*

messenger of the god” (30: 56)). Возникает вопрос, могут ли быть отнесены в эту группу метафоры с отрицанием: “*These rows aren't real warfare, they're an aspect of love*” (29: 15). Нам представляется разумным включить их в эту группу, так как отрицание факта строится на *предположении*, что он мог бы оказаться верным или рассматривается кем-то в таком качестве. Иными словами, отрицание какого-либо тождества предполагает, прежде всего, возможность проведения такового. Метафоры этой подгруппы также используются автором для отождествления между собой процессов и понятий (среди которых большое место отведено абстрактным). Айрис Мёрдок создаёт для нас картину реальности глазами своих персонажей. Так, находясь в затопленной пещере и опасаясь скорого наступления смерти, Джон Дьюкейн делает для себя следующий вывод: “*All power is sin and all law is frailty. Love is the only justice*” (30: 175). В этом видится попытка упорядочить жизнь, вскрыть её основополагающие принципы, попытка подвести итог. Другое частое употребление метафор этой группы – проведение тождества между персонажем и явлением. В таком случае, подлежащее предложения выражено именем собственным или местоимением, а агент сравнения находится в предикативе. Так, размышляя о том, может ли он судить человека за его ошибки, Джон Дьюкейн сравнивает с ошибкой и самого себя: “*how could he judge the mistake when he was the mistake?*” (30: 40). Описывая неудачную любовную связь, Брэдли Пирсон говорит о своей бывшей возлюбленной: “*she was an instrument which did me a very great service*” (29: 151). Обилие таких предложений создаёт впечатление, что человек находится в тесной зависимости от окружающего его мира, и всё время пытается определить себя в нём. Он потерян; пытаясь найти своё место, он примеряет на себя и других разные роли, осознаёт себя через категории окружающего мира. Герой также связан и с языком, так как, осознавая себя в его категориях, он как бы «заключает» себя в рамки текста и слова – рамки, которые одновременно определяют и сковывают его.

б) **Адъективные метафоры.** Адъективные метафоры составляют самую малочисленную группу, включающую 55 метафор. Они используются автором для описания качеств процессов, объектов, персонажей и т. д. Так, описывая внешность своей бывшей жены, Брэдли Пирсон описывает её волосы следующим образом: “*Her dyed hair was glossy and animal-sleek*” (29: 89). Позже он же, говоря об объекте своей страсти, Джулиан, Брэдли замечает, что её руки «гнездились» на груди: “*her clasped and nestling hands*” (29: 122). Такие употребления прилагательных, обычно употребляемых в контексте описания животного мира, создают зооморфную метафору. Метафорический эпитет используется Айрис Мёрдок и как средство персонификации, «оживляя» то или иное явление. Описывая морозное утро в парке, Хилари Бэрд описывает фонтаны, как “*bearded with opaque white icicles*”, формируя, таким образом, антропоморфную метафору (языковое значение слова “beard” допускает его сочетание только с единицами, обозначающими человека, животное или растение) [Электронные ресурсы: 2, 2].

В группах адъективных и субстантивных прилагательных можно выделить небольшую, но очень специфичную подгруппу: она представлена метафорами, использующими в качестве агентов метафорического сравнения имена собственные. Она насчитывает 8 единиц, и потому мы посчитали нужным представить их вместе, хотя в рамках данной классификации 4 из них были отнесены к группе субстантивных метафор, а 4 – к группе адъективных. Несмотря на малочисленность, они резко выделяются на фоне остального текста, так как содержат внетекстовые отсылки. В двух из восьми случаев это отсылки к географическим объектам: “*He tried to concentrate upon those very clear North Sea eyes*” (28: 141) (Джон Дьюкейн о пленительной внешности Джуды Макрейт), “*Tommy was not only remarkable for ... her lucid Cairngorms misty eyes*” (Хилари Бэрд описывает внешность Томми). В обоих примерах использование подобных эпитетов помогает нам ощутить

персонажа, как нечто далёкое, нездешнее, тем самым создавая «пропасть» или дистанцию между мужским и женским персонажами. Тем не менее, в обоих случаях речь идёт о реальных географических объектах. Это подчёркивает земной (в чём-то даже приземлённый) характер связи между персонажами – в противопоставление их стремлению к «идеальному», внеположенному по отношению к реальности, почти «сказочному» миру любви. В остальных, более примечательных случаях, метафорические элементы создают отсылки к знаменитым мифологическим или историческим сюжетам. Говоря о «затворническом» образе жизни своей сестры Кристал, Хилари Бэрд пишет о ней: “*She might as well have been Miranda on the island*” (30: 76), что отсылает нас к сюжету Шекспировской «Бури». Не менее яркий пример применяется автором для описания волн в романе “*The Nice and the Good*”: “*occasional curl of a Lilliputian wavelet*” (29: 19). Изучив соотношение количества метафор с именами собственными в трёх романах, мы обнаружили, что абсолютное большинство их (5 из 8) было обнаружено в романе “*A Word Child*”. Этот результат представляется нам не случайным, так именно в этом романе раскрывается тема «бегства от реальности»: постоянное обращение Хилари, главного героя, к сюжетам вымышленным или происходившим в прошлом подчёркивает его желание вырваться из рамок повседневности.

в) **Глагольные метафоры** представляют среднюю по величине группу, выделенную в текстах романов Айрис Мёрдок. Она состоит из 147 метафорических единиц. Мы также отнесли в эту группу причастия прошедшего и настоящего времени и метафоры, в которых агенты сравнения выражены инфинитивами, руководствуясь тем, что они обладают глагольной природой. Подгруппа причастий составила 44 единицы, подгруппа инфинитивных метафорических единиц – 7 единиц. Данный результат, как нам представляется, является закономерным и не может быть отнесён к особенностям авторского употребления метафорических переносов. В целом

вся группа глагольных метафор используется для описания характера действий: “*Paula... wished to pierce Willy with these words*” (30: 51), “*The candles curtsied in a movement of air*” – о колебании свечей в воздушном потоке (30: 118), о состоянии влюблённости: “*falling in love ... floods the being with immediate ecstasy*” (29: 80) и т.д. Реже они используются для обозначения статичного состояния: “*I was pierced and pinned, I writhed in agony*” – пишет Хилари Бэрд, описывая состояния безнадёжной влюблённости в жену своего коллеги. В романе “*The Nice and the Good*” Джон Дьюкейн, исследуя незнакомый дом, говорит, что он был погребён в его тишине: “*He became aware, buried in it, of a ticking clock*”, (30: 106). Итак, мы можем говорить о том, что группа глагольных метафор более или менее типична и однородна по своей функции характеристики процессов и состояний вещей. Дальнейшая её интерпретация была нами проведена на уровне идей, основных тем в творчестве Айрис Мёрдок, в следующем параграфе.

г) **Распространённые метафоры.** Данную группу составляют 39 единиц. Существует узкий подход к выделению распространённой метафоры, согласно которому в эту группу должны быть включены только скрытые сравнения, распространяющиеся на несколько предложений, абзац или целый текст. Мы, однако, в своём исследовании придерживались подхода более широкого, и отнесли в эту группу метафорические единицы, в которых для выражения одного образа было использовано несколько *неоднородных* агентов сравнения. Данный подход представляется нам более подходящим для нашего исследования: в противном случае, нам пришлось бы считать элементы одного образа, отнесённые к единому референту, за отдельные метафоры, что привело бы к искажению статистики и затруднило интерпретацию результатов. Приведём пример: в романе “*A Word Child*” Хилари Бэрд, говоря о своём восприятии Томми, пишет: “*the tides of her attractiveness ebbed and flowed under no discernible reasons*” (31: 108). Здесь

мы видим два агента метафорического сравнения: первый выражен субстантивной генитивной конструкцией, второй – двумя однородными глаголами. Они, безусловно, нацелены на создание единого образа: женской привлекательности как некоей водной субстанции, стихийного водного элемента. Авторское решение соединить два средства метафоризации в одно предложение ни в коем случае не мешает этой метафоре быть развёрнутой. Мы можем представить себе эти агенты, помещённые в разные предложения: без потери для образа: *“I felt the tides of her attractiveness. They ebbed and flowed under no discernible reasons”*. В целом распространённые метафоры в тексте романов Айрис Мёрдок отличаются разнохарактерностью и разнообразием порождаемых образов, что не позволяет нам говорить о единой цели использования или стилистическом эффекте.

Рассмотрев метафорические единицы, которые могут быть распределены по вышеперечисленным группам, рассмотрим метафоры, создающие сложности категоризации. Некоторые из изученных нами метафор не могут быть однозначно вписаны в ту или иную категорию, поскольку их природа допускает возможность множественной интерпретации. Сюда относятся, к примеру, метафоры, выраженные наречиями: *“His eyes passed me stonily”* (31: 96) – пишет Хилари Бэрд о безразличном, лишённом чувств взгляде своего надменного коллеги, Клиффордеа Ларра. Описывая старое кладбище в окрестностях поместья Трескомб, автор пишет: *“...it bore witness to a vivid eighteenth-century life of the region which was now but pyramidally extant”*, (30: 29), подчёркивая, таким образом, убеждение современных местных обитателей, что восемнадцатый век отстоит от них по времени так же, как и древние египетские пирамиды. Несмотря на то, что эти метафоры выражены принципиально отличной частью речи – наречием, их доля в выборке критически мала (3 из 577, что составляет менее 1 процента), и это не позволяет нам выделить их в отдельную полноценную группу.

Другие «пограничные» метафорические единицы, обнаруженные нами, имеют агент сравнения, выраженный предложными номинативными сочетаниями в функции обстоятельства или предиката, например: “*Londoners, having seen everything, live in blinkers*” (29: 85) (Хилари о безразличии окружающей толпы), “*We’re out of key*” (30: 148) – говорит Кейт о внезапном разладе отношений между ней и Джоном Дьюкейном (от англ. “*sing out of key*” – фальшивить, не попадать в ноты). Мы не можем признать такие единицы субстантивными метафорами в чистом виде, так как отдельное значение существительного в них оказывается невыводимым из значения всего оборота. Применяя чисто формальный подход, мы могли бы отнести их в группу субстантивных метафор на основании частеречной принадлежности определяющего слова (“*blinkers*”, “*key*”). Однако такая интерпретация нарушила бы принцип предметной соотнесённости, ведь субстантивные метафоры характеризуют явления и объекты, а данные единицы, в первую очередь, направлены на описание манеры совершения действий или протекания определённых процессов. Другими словами, в этом случае мы наблюдаем несоответствие формы и выполняемой функции.

Следующая группа метафор, которая была рассмотрена нами в процессе исследования как «пограничная», касается метафор, выраженных сочетаниями с тесными внутренними смысловыми отношениями: атрибутивными и объектными. Например: “*a brow finely engraved with hieroglyphic lines*” (30: 4) – о внешности Теодора, резидента имения Трескомб; “*I began to relax a little bit more into my surroundings, to acquire protective colouration*” (31: 113) – Хилари Бэрд об обучении в Оксфорде, очевидно, сравнивая себя с насекомым, отпугивающим окружающих яркой защитной окраской. “*This is how we poor clay objects communicate*” (30: 105) – говорит Вилли Джессике, имея в виду человека и его ограниченные возможности взаимодействия с другими людьми. В вышеприведённых примерах, с одной стороны, мы имеем частеречную принадлежность

определяемого элемента (“*lines*”, “*objects*” – существительные, “*acquire*” – глагол). С другой стороны, большая часть смысловой, образной нагрузки ложится на определяющие их элементы: объекты или определения. Проведём сравнение с примером, который классифицируется нами как метафорический эпитет в чистом виде: “*a pleasant horsy smile*” (31: 8). Здесь существительное “*smile*” является референтом переноса, “*horse*” – агентом, выраженным прилагательным в функции определения. В рассмотренных же нами случаях формально определяемый элемент является основой агента сравнения, но определяющий является носителем образа. С точки зрения предметной соотнесённости, однако, эти метафоры, в отличие от метафор предыдущей группы, можно классифицировать на основе определяемого слова: таким образом сохраняется соответствие процесс – процесс, предмет – предмет и т.д. На этом основании подобные метафоры были нами распределены между глагольной и субстантивной группами.

Наконец, последняя группа метафор содержит единицы, выраженные предложениями, в которых предикативная связь связывает не референт и агент сравнения, но два агента, а объект сравнения не выражен формально. Например: “*I felt her flesh upon my lips. Phantoms were bred from this touch*” (29: 96) – так Брэдли Пирсон определяет поцелуй со своей музой Джулиан. Описывая ощущение счастья от влюблённости, он же говорит: “*I almost felt that my face had the power to bless*” (29: 83). “*You must try, try with all the forces you can summon*” (30: 58) – так Джон Дьюкейн убеждает Мэри попробовать изменить что-то в жизни и мироощущении несчастного Вилли. В данных случаях образ создаётся предложением в целом, и нельзя сказать, что подлежащее либо сказуемое играет более значимую роль. Определить точно соотносимое явление тоже представляется затруднительным: эти предложения передают скорее смутные, с трудом облакаемые в словесную форму ощущения персонажей. Учитывая эти факторы, мы отнесли такие метафорические единицы к группе «неопределённых».

Итак, представим графически количественное отношение метафор разных структурных типов в романах Айрис Мёрдок:

Соотношение типов метафор в романах Айрис Мёрдок

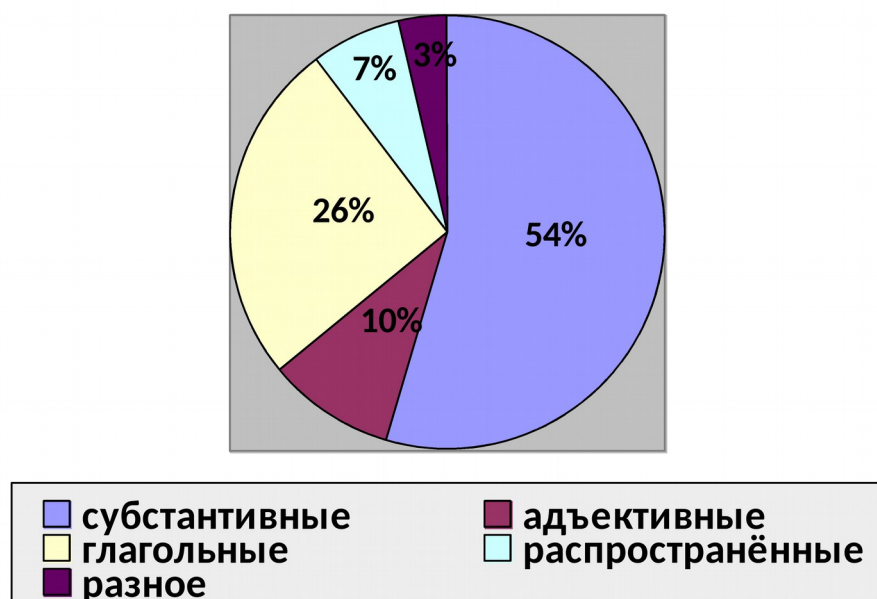


Диаграмма 1

Представим также соотношение между разными структурными типами в зависимости от романа:

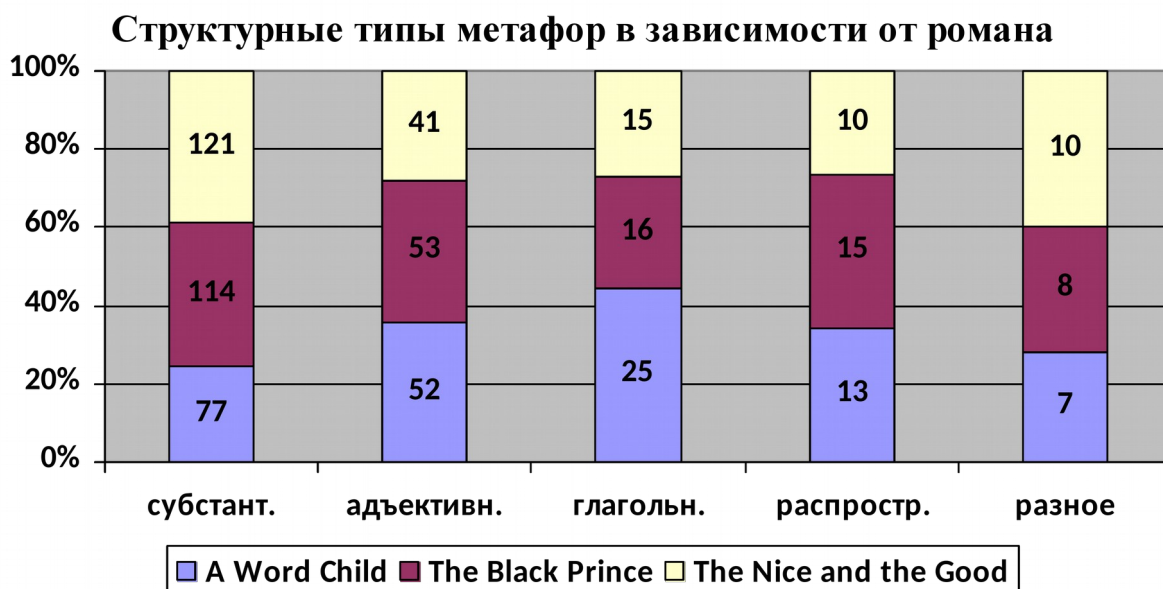


Диаграмма 2

На основании представленных графиков сделаем вывод: творчество Айрис Мёрдок *отличает* высокая доля субстантивных метафор, среди которых очень большую группу формируют метафоры генитивной модели

(“*N met. of N*”) и квазитождества (“*N is N*”). Данный результат представляется нам основанием для определённых выводов. Как известно, язык берёт свое начало в человеческом мышлении. Таким образом, любые классы, существующие в языке – это, прежде всего, отражение категорий человеческого сознания. Обобщённо можно сказать, что существительные обозначают явления или предметы, глаголы характеризуют активные процессы либо состояния, прилагательные соотносятся с качествами. Особое внимание Айрис Мёрдок к субстантивным метафорам (среди которых большое место отведено генитивным) помогает нам увидеть её как философа, обращающегося к сути вещей, стремящегося провести параллели между объектами и явлениями действительности. Эффект этот подкрепляется высоким количеством абстрактных существительных в качестве референтов сравнения – это показывает, что автора интересуют абстрактные основания существования явлений и процессов, скорее чем их материальное воплощение. Большое количество квазитождеств (прямых метафор), в которых референтом выступает человеческий персонаж, показывает человека с его стремлением к самоопределению и поиску моральных оснований для существования как один из центральных элементов в романах Мёрдок. Отдельно стоит отметить использование метафорических переносов с участием имён собственных для создания внетекстовых отсылок и мотива «бегства от реальности».

2. Метонимии. Метонимии в тексте прозы Айрис Мёрдок представлены гораздо меньшим количеством единиц, чем метафоры, и составляют всего 88 единиц против 577 единиц метафор, являющихся одним из ведущих авторских приёмов для придания тексту образности и выразительности.

Представим соотношение между метафорами и метонимиями в романах Айрис Мёрдок графически:

Соотношение метафор и метонимий в прозе Айрис Мёрдок

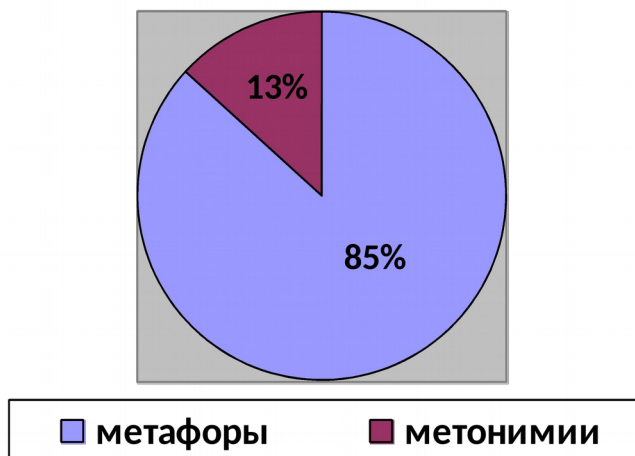


Диаграмма 3

Как мы видим, метонимии составляют всего 13% от общего количества переносов, что позволяет нам считать их приёмами, относительно редко используемыми автором.

В теоретической главе нашего исследования мы представили классификацию метонимий, выделяющую основные используемые в языке направления метонимического переноса (направление отражает, с чего и на что производится перенос названия). Заметим, однако, что авторские метонимии, являясь уникальным продуктом мысли автора, гораздо сложнее поддаются классификации. Даже при исследовании метонимий, закреплённых в системе языка, учёные сталкиваются со случаями, в которых направление переноса выражено нечётко и вызывает сомнения. В авторских же метонимиях, построенных на ассоциативных, уникальных для автора ощущениях пространства и времени, процент таких «сомнительных» случаев ещё выше. Этот факт, в совокупности с большим количеством направлений метонимического переноса вообще, делает затруднительным, а главное – неэффективным составление классификации, включающей в себя все образцы авторских метонимий. Мы можем, однако, охарактеризовать эту группу переносов в целом и выделить основные направления, характеризующие творчество автора.

Некоторые из метонимических переносов, обнаруженных нами в текстах романов Айрис Мёрдок, характерны для системы языка в целом. Сюда мы можем отнести, например, перенос в направлении «часть – целое» (т.н. синекдоха). Особенно часто синекдоха употребляется автором при переносе значения с человека на часть его тела (эта особенность будет прокомментирована нами далее): “*How swiftly did it move that night while London crept behind the beloved head?*” (29: 93) – очевидно, что в данном случае объектом благоговения Брэдли Пирсона выступает не голова Джулиан, а она сама. “*I was in an arena, surrounded by thousands of grimacing nodding faces*” (31: 100) – здесь слово «лица» является только указателем на толпу людей, якобы окруживших главного героя.

Также среди «типичных» направлений переноса можно отметить перенос «объект – его качество». “*Then the frail whitenesses would race about, caught in the car's motion*” (29: 19). Качество “whiteness” субстантивизируется и даже приобретает категорию числа, без сомнения, замещая объект-обладатель этих качеств: лепестки цветов, которыми молодой человек осыпал проезжающие мимо машины (“*As a car approached the young chap would take a handful of petals out of a bag and cast them into the path of the car*”) (29: 19).

Иногда нам также встречается рассмотренный в теоретической главе тип переноса «предмет – материал (из которого он выполнен)»: “*He thrust the warm bronze into my hand and I put it down on the table*” (29: 55) – здесь субстантивизированное прилагательное “bronze” используется автором для обозначения статуэтки азиатского (индийского) быка, выполненной из этого материала.

Наконец, ещё одно направление переноса, получающее широкое распространение в системе языка, основано на причинно-следственной связи: “*True politics is simply the drying of tears and the endless fight for freedom*” (31: 5) – утирание слёз является только последствием того, на что призвано

указать – необходимости перебарывать себя, собирать в кулак собственную силу воли.

Однако, связи между агентом и референтом метонимического переноса могут быть выражены и менее явно. В пример можно привести группу случаев адъективной метонимии, в которых прилагательное, характеризующее какой-либо объект, начинает характеризовать другой, смежный с первым по участию в той или иной ситуации: “*The offending instrument stood on a small bamboo table beside the front door*” (31: 8) – говорит Хилари Бэрд о телефоне, разбитом во время ссоры с его соседом, Кристианом. На самом деле, «вызывающим» и «виновным» в глазах Кристиана был не телефонный аппарат, а поведение самого Хилари, разбившего его. Предмет же получил такое определение только потому, что был вовлечён в соседский конфликт. “*Francis had gone back to the azalea ladies*” (29: 137) – определение “*azalea*”, в данном случае, не характеризует самих незнакомок, а указывает на процесс, в который они были вовлечены: “*three women ... were affecting to admire the dripping azaleas*” (29: 136). “*Montrose, once more in curled luxurious possession of the basket, watched his departure and drowsed back to sleep*” (30: 143) – здесь мы видим два определения к состоянию “*possession*”, ни одно из которых, на самом деле, не относится к нему. Первое прилагательное – “*curled*” – характеризует манеру, в которой хозяйский кот свернулся в своей корзине, второе, – “*luxurious*”, – характеризует саму корзину. Основанием для переноса является смежность объектов в силу участия в одной ситуации.

Особенно интересный случай представляют метонимии, основанные на «синестетическом» восприятии действительности, смешении ощущений, получаемых разными рецепторами: “*Sea... How I should like to swim in the colour of that sea*” (30: 65) – в данном случае качество, обычно воспринимаемое визуально (“*colour*”), получает кинетическую интерпретацию, и начинает указывать на объект, воспринимаемый осязанием

“sea”. “*Clouds of thick heat eddied across the crawling noise of the cars*” (30: 71) – на самом деле, мы не можем увидеть звук, и, следовательно, не можем сказать, что «сгустки зноя клубились среди него». Следовательно, признак, воспринимаемый обычно на слух, становясь «видимым», начинает указывать на действительно видимый объект-участник ситуации: машины. Сгустки зноя аккумулировались между машинами, а не между звуками, ими издаваемыми.

Однако особенное место в прозе Айрис Мёрдок занимают метонимии, связанные с человеком. Из 88 изученных нами метонимий в эту группу были выделены 40, что составляет почти половину общей выборки.

Среди метонимий, связанных с человеком, могут быть выделены следующие подгруппы переносов:

«Человек (как личность) – тело человека (как физическая оболочка)». Этот тип переноса теснее всего граничит с метонимией языковой. “*Judy McGrath's body rose up, moved slightly, a pillar of honey with a fleeting lemony radiance*” (30: 107) – само по себе тело не обладает волей, позволяющей ему встать и целенаправленно двигаться – решение о движении, несомненно, принимала сама Джуди Макрейт. Подобная проекция, представленная в мыслях Джона Дькейна, оказывает «обезличивающий» эффект: так персонаж пытается отстраниться от происходящего.

«Качество человека – качество связанного с ним предмета или части тела» (адъективный метонимический перенос). Например: “*a summer mood of yawning and glazing eyes*” (31: 71) – в данном примере прилагательные “*yawning*” и “*glazing*” характеризуют не глаза, которые сложно представить себе зевающими, но обладающих ими людей, бесцельно бродящих по летним улицам Лондона. Подобный этому случай встречаем в романе “*The Nice and the Good*” (30: 62): “*Her North Sea eyes were narrow now, amused, predatory and shrewd*” – говорит Джон Дьюкейн о Джуди Макрейт. Все три прилагательных, употреблённых персонажем по отношению к её глазам, являются, на самом деле, качествами личности девушки. “*Paula saw from a distance Eric's*

unmistakable writing upon the envelope” (30: 19) – здесь ассоциативная цепочка, формирующая метонимический перенос, немного длиннее, чем в предыдущих случаях. Из сюжета романа мы узнаём, что бывшая любовь Полы, Эрик, возвращается из многолетнего пребывания в Австралии. Его почерк Пола может узнать где угодно. Это, однако, не является свойством почерка, и прилагательное “*unmistakable*” характеризует не послание, а непоколебимую уверенность самой Полы, которую она «проецирует» на письмо.

«Человек – ситуация или процесс, в которые он вовлечён». Иногда автор использует называет процесс, «замещающий» персонажа, осуществляющего его: “*A brief scuffle produced Mingo from behind the florid castiron stove*” (30: 4). «Доставание» питомца из-за плиты является волевым действием, которое осуществлялось девятилетним Эдвардом; однако, заставляя читателя лучше прочувствовать окружающую героев атмосферу, автор заменяет имя реального исполнителя на произведённый им процесс, обладающий определёнными показателями: шуршащим шумом, шарканьем [Электронные ресурсы: 5]. “*I held ... between my hands the adorable racked sobbing of her body*” (29: 129) – здесь материальный объект, тело Джулиан, для усиления образности замещается процессом, в которое оно вовлечено: всхлипывание, рыдание.

«Человек – предмет, связанный с ним». С предметом, представляющим его, человек может быть связан, например, отношениями деятельности: “*This remarkable piece of self-analysis from a talented pen deserves a thoroughly detailed commentary*” (31: 155) – существительное “*pen*” (которое, в данном случае, лучше перевести как «перо»), «замещает» в тексте человека, занимающегося литературным сочинением, и связанного с ним по роду своей деятельности. Мы также можем наблюдать обратную связь: предмет может быть отождествлён с персонажем на основе пространственной близости. Например: “*He's in the Red Sea, now, she thought, he's steaming north. An*

enormous elongated Eric, all face and head, moved slowly under steam through a calm resistless sea” (30: 157). – Пола так боится прибытия Эрика, что его образ в её сознании «раздувается», «раздаётся вширь», заслоняя и заменяя собой весь теплоход: ей кажется, что это сам Эрик плывёт по Красному морю, железный и непотопляемый.

Очень редко мы можем встретить исключение из общего правила – перенос, направленный в обратную сторону, с качества человека на качество смежного с ним объекта: “*I got an impression of freshly laundered dress, freshly laundered girl*” (31: 27) – в данном случае качество “*laundered*” не относится к девушке (она не была постирана и выглажена), а указывает на платье, надетое на неё.

Большое количество метонимических переносов, направленных «от человека на окружающий мир», позволяет нам говорить об «антропоцентричности» прозы Айрис Мёрдок. Человек, пытаясь осознать своё место в мире, «закрепиться» в нём тем или иным способом, преобразует всё в своём сознании по своему образу и подобию. Неодушевлённые предметы получают человеческие качества; части тела получают обладание человеческой волей и свойствами в полном размере. На всём, с чем он соприкасается, человек как будто бы оставляет систему зацепок, ведущих к нему. Бесконечно проецируя себя на окружающий мир, он задаётся вопросом: «Кто я?», «Каков я?».

1.2. Тематический компонент семантических преобразований в прозе

Айрис Мёрдок

В данном разделе исследования мы обратились к тематическим аспектам семантических переносов в прозе Айрис Мёрдок. Метонимические единицы не рассматривались нами в данной части исследования: во-первых, в силу малочисленности этой группы, а во-вторых – так как, по природе своей, метонимические переносы создают скорее локальные отсылки, и образы, создаваемые ими, не столь обширны, чтобы распространяться на систему целого произведения. Структурные же их особенности рассматривались нами в предыдущем разделе.

Итак, мы изучили выборку метафор и на основании анализа 577 агентов метафорического переноса мы выделили 9 основных групп, каждая из которых объединена общей темой и эстетическим эффектом. При создании перечня тематических групп мы руководствовались следующими критериями:

1. Количество единиц, входящих в определённую тематическую группу (чем оно больше, тем больше вероятность того, что группа будет рассмотрена как «основная»).
2. Охват всего ряда изученных произведений. Тематические группы, характерные только для одного из романов, не вошли в финальный перечень.
3. Уникальность, или тематическая специфичность метафор этой группы. Этот принцип позволил включить в финальную выборку метафорические переносы, представленные небольшим количеством единиц, но отличающиеся, на наш взгляд, особенной авторской спецификой.

При распределении метафор по тематическим группам мы намеренно исключили из исследования антропоморфные, зооморфные и фитоморфные метафоры. Мы руководствовались тем, что они в целом естественны для английской языковой ментальности, и этим объясняется их большое количество в тексте произведений. Эти типы метафор характеризуют

подавляющее большинство художественных текстов и не могут быть рассмотрены как группы, выделяющие творчество Айрис Мёрдок из множества художественных произведений.

Рассмотрим подробнее выделенные нами тематические группы:

1. **Вода.** Вода как тематический компонент занимает особое место в романах Айрис Мёрдок. Она представляется нам как роковой вездесущий образ. Томас С. Фостер, комментируя эту особенность, пишет: «Если в романе Мёрдок есть водное пространство – в нём обязательно кто-то утонет. Дай ей малейший шанс – и она пустит ко дну Седьмой американский флот» [Foster 2003: 86]. Итак, в «водную» группу нами были включены метафорические единицы, связанные с водными пространствами, некоторыми терминами морского судоходства и контейнерами, предполагающими водное содержимое (напр: колодец). Всего нами было обнаружено 40 таких метафор. Часто они раскрывают чувства персонажей или степень их выраженности через сравнение с тем или иным водным путём: “*A flood of icy coldness filled my heart and my veins*” (31: 103) – Хилари Бэрд о состоянии ужаса, шока, “*A thrilling current of sheer joy*” (31: 238) – он же о состоянии радости, “*a river of pure love*” – так Брэдли Пирсон характеризует свои чувства к Джулиан. Здесь мы видим воду в качестве стихийного компонента, схожего с человеческими чувствами – они могут принимать разные формы, они могут заставить персонажа почувствовать себя живым – а могут уничтожить, если он не сможет справиться с чувством большой силы. «Водные» образы также используются Айрис Мёрдок для описания некоторых закономерностей жизни или окружающего мира. “*Each human being swims within a sea of faint suggestive imagery*” (30) – думает Мэри, имея в виду то, как сложно человеку осознать свои настоящие желания. “*Love ... moved toward death, toward the roaring seacaves of annihilation*” (30: 59) говорит Вилли 14-летнему Пирсу о своей ранней влюблённости. Подобные отождествления наводят на мысль о тождестве «жизнь = путешествие», и

для Айрис Мёрдок это путешествие по воде. Вода, как и чувства, представляется нам в её романах источником жизни; но не каждый может взять правильный ориентир и придерживаться его. Чтобы сделать это, необходимо сохранять ясное сознание. *“I felt desperately anxious not to fail now,... for the sake of some last lifeline of sanity”* – пишет Хилари о необходимости получить прощение Гуннара после роковых событий двадцатилетней давности. В противном случае, персонаж может потерять управление своей жизнью – и это приведёт к краху. Действительно, мы часто можем наблюдать, как Мёрдок заставляет своих героев «тонуть» и «терпеть кораблекрушения» в переносном смысле: *“I am sunk in the wreck of myself”* (30: 201) – говорит Теодор из романа *“the Nice and the Good”* о безнадёжном жизненном положении. *“But the arts ... are the defensive outer barriers of language...Without these defences men sink to beasts”* (30: 161) – из заключительного слова редактора романа Брэдли Пирсона о силе искусства. В этих примерах мы можем увидеть, что вода – не просто природный элемент: это стихия жизни, которая может, при отсутствии верных ориентиров, поглотить персонажей, затащить их в свои глубины. Утонуть в романе Айрис Мёрдок – значит, потеряться в собственной жизни, не справиться с грузом морального выбора.

2. **Средневековье.** Средневековье является ещё одной темой, широко представленной в романах Айрис Мёрдок. Один из изучаемых нами романов, *“A Word Child”*, даже характеризовался исследователями, как рыцарский (несмотря на то, что его события происходят в XX веке, он следует структуре рыцарского квеста). Большая значимость этой темы также может быть объяснена влиянием Шекспира на творчество писательницы: в редком романе мы не найдём отсылки к его произведениям. Одна из таких отсылок – «Чёрный Принц» – даже вынесена в название целого изученного нами романа. Группа «средневековых» метафор в чистом виде представлена в исследовании 18 единицами. Однако, мы имеем основания полагать, что

именно общая тематика Средневековья повлияла на образование нескольких следующих тематических групп: мотивов войны, мистики и религии. В тексте всех изученных романов Айрис Мёрдок мы находим отсылки к тем или иным феноменам Средневековья: *“Accept my gratitude, my homage”* (31: 221) – говорит Хилари в своём письме к леди Китти; *“This scene ...he could not banish from his mind”* (30: 78) (Джон Дьюкейн о сцене своего примирения с Джессикой); *“Kate and Octavian... took the thrones which awaited them”* (30: 9) (авторское описание «царского» положения Октавиана и Кейт в имении Трескомб). Однако особенно важными для произведений Мёрдок нам представляются отсылки к элементам странствия и рыцарского квеста. В ожидании «таинственной посланницы» Бисквитика Хилари Бэрд высказывает свои опасения: *“I was frightened in case she should bring a message which would terminate my quest”* (31: 231). Брэдли Пирсон из романа *“The Black Prince”*, говоря о собственном запущенном состоянии, описывает его, как «паломничество, уведшее меня от "приличия"»: *“my pilgrimage away from gentility”* (29: 4). Позже, говоря о Брэдли, Рэйчел разочаровывается в нём как в «странствующем рыцаре»: *“And to think that I saw you as a sort of knight errant!”* (29: 69). Ещё в первой главе нашего практического исследования мы определили центрального персонажа в романах Айрис Мёрдок как человека, потерянного в мире. Это позволяет нам предположить, что тематика Средневековья и рыцарского квеста привлекательна для Мёрдок именно мотивом поиска. Её произведения рассказывают нам о жизни рядовых членов общества, которые задаются вопросом: «Кто я? Какое моё место в этом мире?» Они хотят делать добро, но в процессе сталкиваются с вопросом: «Что есть добро? Что есть благо?». И в качестве своего Грааля они ищут это знание. При этом, каждый из них стремится преувеличить собственную значимость, сочиняя «легенду» собственной жизни, словно историю большого рыцарского приключения. Иными словами, они стремятся найти себя и процессе поиска выйти за рамки повседневности.

3. **Война.** Метафоры, отсылающие нас к теме войны, являются самой многочисленной группой, включающей в себя 98 единиц. Полагая, что данная тема обусловлена и тесно связана с темой Средневековья, мы, однако, выделяем её как отдельную, поскольку она включает себя более современные элементы и обладает уникальным эффектом, отличным от общего эффекта предыдущей группы. Мы включили сюда метафоры, связанные с военными действиями, борьбой, видами оружия и т.д. В романах Айрис Мёрдок любые явления внешнего мира могут «вооружиться» против персонажей: “*The trooping clouds were lighter*” (31: 191) – так Хилари Бэрд описывает небо над парком, внезапно меняющееся при появлении Китти; “*The sea-shore invaded the house*” (30: 3) – так автор комментирует песок на полу имения Трескомб; “*the black moon dagger-armed and brimming with darkness*” (29: 43) – говорит Брэдли Пирсон, описывая месяц. Мы можем предположить, что воспринимаемые таким образом объекты внешнего мира персонажей на самом деле свидетельствуют о процессах, происходящих в мире внутреннем: то есть, на первое место выводится внутренний конфликт персонажа с самим собой. Однако военные действия не ограничиваются окружающей средой: мы можем также найти метафоры, описывающие отношения между персонажами или их ментальные процессы: “*His imagination had to fight to picture her clearly*” (30: 152) (о Джоне Дьюкейне и его попытках представить себе образ Джессики); “*I began to stoop around the room..., picking up broken glass and china, mementoes of the battle*” (29: 15) (Брэдли Пирсон о ссоре между Арнольдом и Рэйчел); “*We've got to wrestle into some sort of decent directness with each other*” – Арнольд о необходимости открытого диалога с Брэдли (29: 68). На этих примерах мы можем увидеть, что человек противопоставлен не только самому себе, но и окружающим. Одному человеку сложно понять другого, и это является ещё одним источником неопределённости, ещё одним фактором, делающим невозможным достижение абсолютной истины, абсолютного понимания действительности.

В отдельную подгруппу в рамках этой темы мы выделили «острые» метафоры, связанные с режущими, колющими предметами и процессами. Приведём пример: *“Of course I was also a martyr, I was pierced and pinned”* (31: 117) (Хилари Бэрд о безответной влюблённости); *“it was not really the sharp tragic knife of passion”* (30: 57) (Мэри о своих чувствах к Вилли). Наводя нас на мысль об оружии, эта группа метафор, тем не менее, имеет специфичный эффект: посредством таких метафор для нас раскрывается внутренний мир персонажей, страдания, причиняемые им таким взаимодействием с внешним миром.

4. **Мистика.** Группа «мистических» метафор состоит из 55 единиц, связанных с магическими ритуалами, язычеством, потусторонними феноменами, темнотой и монстрами. Она обращается к тёмным, неизведанным сторонам жизни, и – следует предполагать – человеческой натуры, и выражается через оценку действительности персонажами романов. Гуляя в парке, Хилари Бэрд сравнивает общение собак с масонскими церемониями: *“Large and small beasts raced ... to perform those intimate freemasonical ceremonies”* (31: 178). Для описания состояния шока он использует такие единицы, как *“I was spellbound”* (31: 264), *“I was transmuted”* (31: 120). Говоря о нерождённом ребёнке Присциллы, Брэдли Пирсон замечает: *“It would be well over twenty now and on drugs, the bane of your life”*. Описывая лицо Джона Дьюкейна с точки зрения Кейт, автор даёт следующее описание: *“The frown made his face look even ... thinner, a wooden totem anointed with oil”* (30: 148).

Мы также рассмотрели подробнее подгруппы метафор, связанных с туманом, темнотой и монстрами. Метафоры, связанные с туманом (11 ед.), создают ощущение потусторонности, расплывчатости происходящего: *“The haze of black thoughts round my head”* (31:84) – Хилари Бэрд о тяжёлых мыслях о судьбе своей сестры; *“This fiction is of course a smoke-screen”* (30: 159) – Рэйчел о «надуманном» характере романа Брэдли Пирсона. Сюда же

нами были отнесены метафоры, агенты которых соотнесены с призрачными явлениями: *“The streets ..., never fully to recover from this haunting, were filled with non-apparitions of the pair, ... the white ghosts of them blew into my eyes”* (29: 28) – говорит Брэдли Пирсон о непереносимости связи его бывшей жены Кристиан и его товарища Арнольда.

Метафоры, связанные с темнотой, составляют группу в 6 единиц: *“I feel the very darkness of my own personality invading my pen”* (29: 40). Состояние сна получает в сознании Брэдли Пирсона следующую интерпретацию: *“Angels must wonder at these beings who fall so regularly out of awareness into a fantasm-infested dark”* (29: 91). Мотив темноты тесно связан с мотивом бессознательного, что позволяет нам рассматривать эту подгруппу как выражение неосознанных страхов, желаний и мыслей персонажей. Из этой темноты рождаются демонические образы в их мироощущении: *“I tried ... to keep at bay the demons of abstraction”* (29: 123) – пишет Брэдли Пирсон о попытках сдержать свои пространственные рассуждения. *“We are demons to each other. Yes, demons”* (29: 51) – характеризует Фрэнсис человеческие взаимоотношения. Подгруппа «демонических» метафор является самой крупной и выражена 13 единицами.

В целом мотив мистики в романах Айрис Мёрдок, чем-то приближаясь к мотиву тёмного колдовства в рыцарских романах, представляет собой искушение, берущее своё начало в «бессознательном» персонажей, стремящееся увести их от мира настоящего в мир иллюзорный, оторвать от существующей реальности.

5. Религия. В эту группу нами было отнесено 41 единица. Метафоры, связанные с темой «религия», в некотором смысле противопоставлены метафорам предыдущей группы. Тогда как «мистические» метафоры представляют темноту и искушения, «уводящие» персонажей с их пути, тема религии, и особенно – христианской, становится в романах Айрис Мёрдок темой света и спасения. Религия наделяет персонажей Айрис Мёрдок

моральной силой, которая помогает противостоять соблазнам и отличать истинное благо от блага нереального, придуманного самим персонажем. Религиозные отсылки достаточно регулярно встречаются в текстах романов писательницы: “*Crystal ... came down occasionally to marvel at my new Jerusalem*” (31: 23) (Хилари Бэрд о визитах его сестры Кристал в Оксфорд); “*It's the fundamental litany of marriage*” (29: 25) (Рэйчел о словах притворной ненависти в семейных парах, “*litany*” – литания, церковное молебствие).

В этой группе можно выделить отдельно метафоры света (15 ед.). В изученных нами романах Айрис Мёрдок свет рассматривается, как понятие, тесно связанное с добром, с благом. “*In the light of the good, evil can be seen in its place*” (30: 199) – размышляет Теодор в заключительной части романа “*The Nice and the Good*”. Мы также видим образ света, как нечто «исцеляющее»: “*Art ... is the light by which human things can be mended*” (29: 162) – такова заключительная фраза редактора Ф. Локсия в послесловии к роману Брэдли Пирсона. Исходя из того, что оба приведённых нами метафорических сравнения размещены в заключительных абзацах романов, сделаем вывод: свет и добро – это нечто, к чему нужно прийти, осознания чего человек добивается большими усилиями на протяжении долгого времени. Добро всегда отдалено от человека, стремящегося к нему: “*Ducane's particular sort of religious temperament ... pictured the good as a single distant point of light*” (30: 99). Обращаясь к источникам «света», мы можем заметить, что таковым нередко становится искусство (как в предыдущем примере). «Светящееся» качество также иногда сообщается автором чувствам или свойствам персонажей: “*Her face had a ... beauty which, to me, blazed forth*” (114: 29) – Хилари Бэрд о первых от появления Энн, “*I was blazing with secrecy*” – говорит Хилари Бэрд о встрече, назначенной с Джулиан. Стоит, однако, заметить, что не все метафоры со светом стоит воспринимать как символ абсолютного «добра». В своих романах Айрис Мёрдок широко пользуется приёмом «ненадёжного рассказчика» – большую часть событий мы видим

глазами персонажей, обладающих «субъективной» оценкой происходящего. В диалоге между этими персонажами и формируется полемика произведения. Каждый из них ищет своё определение добра, и в этом поиске может создавать собственные иллюзии.

6. Искусство. Эта группа представлена в нашем исследовании 18 единицами. Тема искусства пронизывает всё творчество Айрис Мёрдок. Её героями являются люди, так или иначе с ним связанные с ним, особое внимание уделяется писателям и музыкантам. При этом, романы повествуют вовсе не о секретах профессии: отнесённость к искусству рассматривается автором, как неотъемлемая часть личности, а творчество является для её персонажей способом познания мира. В сфере метафор мы находим многочисленные подтверждения её внимания к теме искусства, например, в сфере поэтики: “*birds were singing competitive nonsense lyrics*” (29: 14) – описывает Брэдли Пирсон щебетание птиц в саду Арнольда; в романе “*The Nice and the Good*” Кейт представляет отношения между ней и Джоном Дьюкейном, как музыкальное произведение: “*Things between herself and John were ... out of tune*” (30: 147), “*We’re out of key, she thought*” (30: 148). Однако особенно широкое распространение в романах Айрис Мёрдок получает тема театра: “*The quick-change artist weather had put on another show today*” (31: 177) – описывает Хилари Бэрд погоду в Гайд-парке. “*Of course men play roles, but women play roles too, blander ones. They have, in the play of life, fewer good lines*” (29: 11) – комментирует Брэдли Пирсон положение, занимаемое Рэйчел в семье Баффинов. “*We’re glove puppets*” (31: 40) – в диалоге с Томми Хилари Бэрд сравнивает людей с марионетками, а жизнь – с кукольным представлением. В созданном автором образе «искусственной» жизни мы можем увидеть, с одной стороны, иллюстрацию Шекспировской формулы «Весь мир – театр». С другой стороны, эта формула получает в произведениях Айрис Мёрдок совершенно особенную интерпретацию. В её прозе мир искусства – это то, что позволяет персонажам выйти *за рамки*

обычно дозволенного. Только выйдя за рамки, человек получает возможность создать себя, таким образом обретая собственную истину. Истина не может быть обретена в повседневности, выведена из правил, навязываемых человеку окружающим миром, она должна быть создана им (такой взгляд на природу истины и искусства был отмечен и другими исследователями философских аспектов её творчества: Марией Антоначчио, Ребеккой Моден).

7. Слово и тишина. Слово, а точнее – человеческий язык представляет особенный интерес для Айрис Мёрдок. Исследованию роли языка в человеческой жизни посвящён первый её роман, “*Under the Net*”, где “net” – «сеть» понимается, как ограничения, накладываемые на человека системой языка. Ключевая метафора “*A Word Child*” вынесена в название одного из изученных нами романов. К вопросам красноречия и молчания, а также выразительности речи письменной речи обращается писатель Брэдли Пирсон в романе “*The Black Prince*”. На этом основании мы решили выделить метафоры слова и тишины в отдельную группу, которая составила 10 единиц. Язык в творчестве Айрис Мёрдок представляется нам неким «посредником» между человеком и истиной. С одной стороны, он позволяет человеку раскрываться, осознавать себя. С другой – он оказывается заключён в его границах. “*Her love for me was an absolute word spoken*” – говорит Брэдли, отказываясь поверить, что Джулиан отвернулась от него.

Отдельной подгруппой в этой теме мы выделили метафоры, выраженные иностранной лексикой. Несмотря на то, что в неё вошло небольшое количество единиц (6 метафор), она представляет собой один из уникальных авторских приёмов Айрис Мёрдок. Иностранная лексика используется персонажами в разного рода ситуациях: “*Perhaps ‘love’ had always been for me an ignis fatuus*” (31: 213) – Хилари Бэрд сравнивает любовь с блуждающим огоньком на болоте. “*For me writing is a natural product of joie de vivre*” (29: 67) – говорит Арнольд Баффин о своей профессии писателя; “*It’s a sense datum*” (30: 149) – говорит Джон Дьюкейн о письме от Джессики,

убеждая Кейт не читать его, потому что после этого она не сможет забыть и простить ему его содержание написанное. Метафоры с иностранной лексикой подчёркивают важность языка в жизни персонажей романа и человека в целом. Пытаясь самовыразиться, найти более точное и выразительное слово, в какой то мере даже уйти от реальности, герои прибегают к напыщенным сравнениям, но на самом деле только больше запутывают себя в паутине слов.

8. Иноземные явления. Мотив «бегства от реальности» поддерживается и группой метафор, подчёркивающих сходство между предметами, окружающими персонажей в повседневной жизни, и предметами, имеющими резко отличную культурную специфику. Составляя группу, представленную небольшим количеством единиц (12 метафор) они являются отголоском темы, важной и специфичной для творчества Айрис Мёрдок, что побудило нас выделить их в отдельную группу. “*How is my harem?*” (30: 2) – спрашивает в телефонной беседе Октавиан, в шутку называя «гаремом» собрание женщин, проживающих в имении Трескомб. “*But the love itself ... seemed to have been ... removed even from the lighted caravan of her accepted and remembered life*” (30: 20) – здесь Пола мысленно сравнивает течение своей жизни с неспешным ходом каравана, в котором каждый день – это ещё одно навьюченное животное, идущее размеренным шагом: дни в таком караване не отличаются друг от друга. Однако уже в самом этом образе, далёком от ежедневной реальности, мы видим желание немного приукрасить действительность, сделать её экзотичнее, чем есть на самом деле. “*Why are you so anxious to divide that great blackamoor in two?*” (29: 161) – пишет редактор Ф. Локсий, подразумевая под «арапом» (“*blackamoor*”) искусство, разрываемое его почитателями на две части: «полезное» и «бесполезное». Иногда подобное стремление «отстраниться» от реальности приводит к образованию и вовсе «внеземных» метафор: “*The name came out into the room, an alien gobbet*

floating away into the air, *drifting* back again, *hovering* just above the level of her eyes” (30: 113).

9. Законы и ограничения. Последняя тематическая группа, выделенная нами в изученных романах Айрис Мёрдок, представляет собой метафоры, связанные с образом законов или других ограничений, налагаемых на человека (15 единиц). Как мы отмечали ранее, герой романов Айрис Мёрдок – человек, заключённый в «рамки», стремящийся вырваться из них, ответить на вопрос «Кто я?». Через судьбы своих персонажей Мёрдок рассуждает о поиске понятия «блага», порождающем конфликт ситуаций: с одной стороны, человек, слепо следующий предписаниям повседневности, далёк от осознания настоящего себя и настоящего блага. С другой стороны, выходя за рамки приличий, он рискует быть оторванным от морального основания своего существования: таким образом, «истина» блага так же окажется для него недоступной. Изучая метафоры в романе Айрис Мёрдок, мы действительно находим примеры «скованности» персонажей ежедневными обязательствами: *“It's not part of real life, of what's compulsory. My life is all compulsory”* (30: 69) – говорит Рейчел Баффин о своей семейной жизни. Обратившись к Оксфордскому словарю английского языка, мы находим в нём следующее определение слова *“compulsory”* – *“required by law or a rule; obligatory”* [Электронные ресурсы: 5]. Очевидно, что слово *“compulsory”* в отношении жизни не было использовано автором в прямом значении: нет такого законодательного акта, который *заставил* бы человека жить. То есть, речь идёт о личном мироощущении персонажа, который ощущает, будто бы живёт «по предписанию». *“My child, my husband, compulsory. I'm caged”* (30: 69) – говорит Рэйчел позже, и пытается найти выход из своего положения, установив тайную связь с Брэдли Пирсоном: предприятие, которое, однако, приносит ей ещё большее несчастье. Мы также видим в произведениях Айрис Мёрдок многочисленные отсылки к теме закона, поддерживающие общую тему ограничения в силу того, что наличие любого закона означает

наличие правил. “*At first the thing itself, wrapped up in this awful sentence of silence, simply confronted me*” (31: 381) – Хилари Бэрд находит своё собственное решение не говорить сестре о смерти Клиффорда Ларра схожим с приговором молчания. “*Ducane knew that, in a little while though not yet, he must make himself into that cold judicial machine*” (30: 153) – Думает правовой советник Джон Дьюкейн о необходимости принять решение о виновности или невиновности Ричарда Биранна. Однако позже, столкнувшись со страхом смерти в морском гроте, он решает, что не может распоряжаться жизнью другого человека, не может донести на него полиции. “*His sudden decision not to see her any more was ... a death sentence from a hidden authority for an unknown crime*” (30: 43) – описывает Джессика несправедливость и внезапность решения Джона перестать с ней видеться. Эти примеры показывают, что персонажи романов писательницы чувствуют себя жертвами некоторых безликих сдерживающих сил, «навязываемых» им извне. Наконец, представим графически соотношение изученных тематических групп в текстах романов писательницы:

Тематические группы метафор в романах Айрис Мёрдок

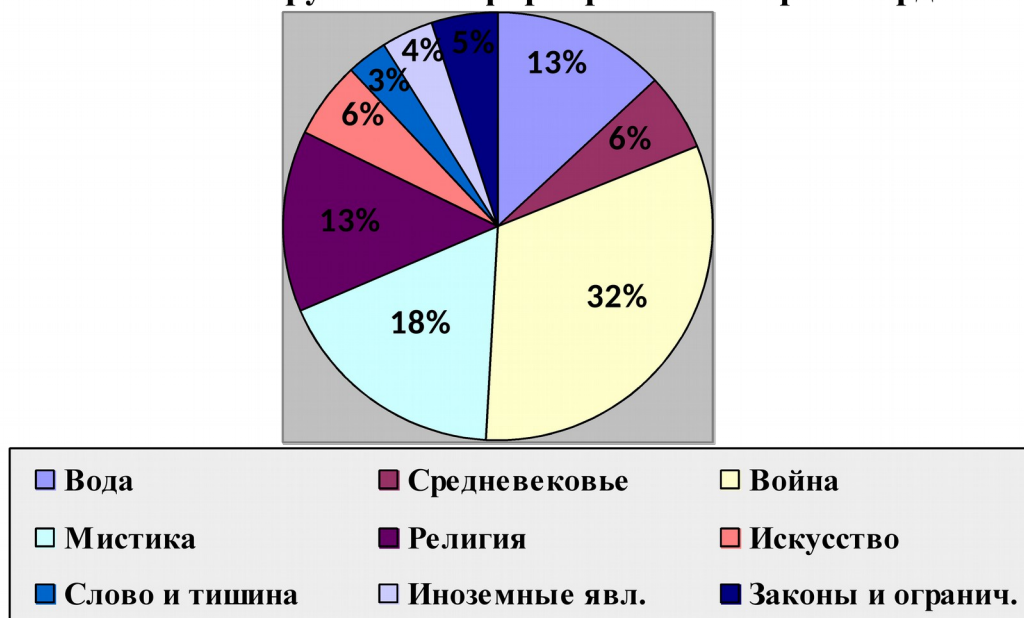


Диаграмма 4

Данное исследование позволяет нам говорить об «определяющих» мотивах в творчестве Айрис Мёрдок: к ним могут быть отнесены темы

войны, мистики, религии и воды. Мы также отнесём сюда тему Средневековья, поскольку, в нашем представлении, именно ей обусловлены и «скреплены» между собой темы войны, мистики и религии. Мы можем также выделить мотивы искусства, иноземных явлений и «рамок повседневности» как уникальные вспомогательные темы в творчестве писательницы.

Выводы по главе 2

В романах Айрис Мёрдок метафоры являются ведущим средством создания образности и выразительности. Её творчество отличает высокая доля субстантивных метафор, среди которых большую группу формируют метафоры генитивной модели ("*N met. of N*") и квазитождества ("*N is N*"). Особое внимание Айрис Мёрдок к субстантивным метафорам (среди которых большое место отведено генитивным) помогает нам увидеть её как философа, обращающегося к сути вещей, стремящегося провести параллели между объектами и явлениями действительности. Высокий процент абстрактных существительных в качестве референтов сравнения показывает, что автора интересуют абстрактные основания существования явлений и процессов, скорее, чем их материальное воплощение. Большое количество квазитождеств (прямых метафор), в которых референтом выступает человеческий персонаж, показывает человека с его стремлением к самоопределению и поиску моральных оснований для существования как один из центральных элементов в романах Айрис Мёрдок. Метафоры с использованием имён собственных используются автором для создания внетекстовых отсылок и мотива «бегства от реальности».

Метонимии используются автором сравнительно редко. Структурное исследование метонимических единиц позволило выделить следующие группы авторских переносов, отличающие прозу Айрис Мёрдок: адъективные метонимии, основанные на смежности объектов-участников одной ситуации, а также метонимии, основанные на синестетическом восприятии. Большое количество переносов, направленных «от человека на окружающий мир» (45%) свидетельствует об антропоцентричности прозы Айрис Мёрдок.

Тематическое исследование метафорических переносов позволило выделить девять групп, связанных с образами воды, Средневековья, войны, мистики, религии, искусства, слова и тишины, иноземных явлений и законов

и ограничений. Метафоры «воды» поддерживают тождество «жизнь = водное путешествие»; вода является роковым образом в творчестве писательницы. Метафоры Средневековья и рыцарского квеста отождествляют жизнь с поиском: себя и моральных оснований своего существования. Метафоры войны акцентируют внимание на конфликте персонажей с собой и с окружающим миром. «Мистические» метафоры представляют образы тёмного колдовства, искушения, сбивающего героя с пути, метафоры религии, наоборот, представляют образ света и спасения в порядочности. Метафоры, связанные с искусством, апеллируют к тождеству «весь мир – театр», и показывают искусство как средство, через которое персонажи пытаются найти себя в мире. Метафоры слова и тишины показывают язык как средство осознания человеком себя и окружающего мира, и одновременно – как фактор, запутывающий и ограничивающий его. Метафоры иноземных явлений поддерживают мотив «бегства от реальности» в творчестве писательницы. Метафоры законов и ограничений связаны с образом человека, «запертого» в клетке повседневности и пытающегося вырваться за её пределы. Темы Средневековья, войны, мистики, религии и воды были, по итогам исследования, отнесены нами к основным, а темы искусства, иноземных явлений и законов и ограничений – к вспомогательным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение природы семантических преобразований очень важно для понимания сути художественного текста. Каждое художественное произведение является, прежде всего, выражением авторского мировоззрения, неповторимым продуктом мысли писателя. В результате исследования особенностей авторских семантических преобразований на текстовом уровне мы получаем возможность «выйти за его рамки», сформировав представление об индивидуальной картине мира автора, об особенностях его мышления и мировосприятия. В данной работе впервые было произведено комплексное (структурное и мотивное) исследование авторских семантических переносов и сделан вывод об их роли в формировании стиля и содержания творчества Айрис Мёрдок.

Произведённое исследование позволило выделить следующие характерные черты содержания и стиля прозы изученного автора:

1. Философская направленность, стремление вскрыть тождества между явлениями окружающего мира, а также стремление к раскрытию сути абстрактных понятий.
2. «Антропоцентричность» прозы Айрис Мёрдок: человек с его стремлением к самоопределению и поиску моральных оснований для существования является одним из центральных элементов прозы писательницы.
3. Обращение к теме средневекового, рыцарского романа, отождествление жизни с рыцарским квестом, поиском. В случае Айрис Мёрдок – это поиск человеком своего места в мире и основания для своего существования. В процессе поиска на героя воздействуют тёмные силы, представленные темой мистики, и светлые, отождествляемые с религией и спасением в нравственности. Пытаясь найти себя, человек обращается к словам, которые одновременно помогают ему раскрыться и сдерживают его.

4. Обращение к тождеству «жизнь = поле боя»: таким образом автор обращает внимание на конфликт персонажа внутренний (с самим собой) и внешний (с окружающими).
5. Обращение к тождеству «жизнь = водное путешествие». Большое значение придаётся «правильному курсу», вода представлена в качестве роковой, судьбоносной стихии.
6. Создание мотива «бегства от реальности». Человек не может найти себя, пока он заключён в рамках повседневности. Стремясь избежать их, он тяготеет к созданию собственного, альтернативного мира, отличного от того, что окружает его, стремится нарушить существующие закономерности. Здесь особую роль играет мотив искусства (особенно – театрального), которое одновременно является для человека средством познания себя и окружающего мира.

Мы можем сделать вывод о том, что семантические переносы (в особенности – метафоры) играют значительную роль в создании образной структуры произведений Айрис Мёрдок в отдельности и в целом, раскрывают её как неоднозначного автора, обладающего уникальным стилем, и помогают акцентировать внимание на основных тематических направлениях в её творчестве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амирханова П.Д. Перевод развернутой метафоры. – М.: МГЛУ, 2010. – 83 с.
2. Апресян Ю.Д. Избранные труды, том I. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: «Языки русской культуры», «Восточная литература», 1995. – 410 с.
3. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 896с.
4. Афонина Ю. Н. Семантические сдвиги и лексические инновации конца XX - начала XXI вв. || Вестник Днепропетровского университета, – Днепропетровск: ИДНУ, 2011. – №11. – с. 12-17.
5. Бирих А.К. Метонимия в современном русском языке (Семантический и грамматический аспекты). – Мюнхен: «Verlag Otto Sagner», 1995. – 191 с.
6. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста. Словарь-тезаурус. – М.: «Флинта», «Наука», 2009. – 384 с.
7. Будагов Р. А. Принцип экономии и развитие языка. || Вопросы языкознания. – М.: 1972. – № 1. – с. 17-36.
8. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры || Лингвокультурология. – Екатеринбург: УрГПУ, 2007. – №1. – с. 16.
9. Гак В.Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания. || Семантическая структура слова. – М.: 1971. – с. 78-96.
10. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. – М.: «Международные отношения», 1997. – 264 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
12. Глазунова О.И. Логика метафорических преобразований. – СПб.: «Питер», 2000. – 190 с.

13. Джонсон М., Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живём. || Теория метафоры: Сборник. Под общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – с. 387-416.
14. Джонсон М., Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живём. – М.: «Едиториал УРСС», 2004. – 256 с.
15. Клепиковская Н. В. Антропонимизация в терминологической лексике английского судостроения. || Филология и лингвистика в современном обществе: материалы III междунар. науч. конф. – М.: Буки-Веди, 2014. – С. 68-70.
16. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М.: «Высшая школа», 1989. – 216 с.
17. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 285 с.
18. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры || Теория метафоры: Сборник. Под общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – с. 358-387.
19. Манакин В.Н. Семантические преобразования слов в художественном тексте (на материале произведений А.П. Чехова). – М.: Российская государственная библиотека, 2006. – 176 с.
20. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. – Свердловск: Изд-во Урал, ун-та, 1990. – 172 с.
21. Медведь Е.Н., Семенец Ю.С., Чуланова Г.В. Оценочный компонент значения в семантике субстантивных метафор. || Філологічні трактати т. 3. – Сумы: СГУ, 2011. – с. 48-54.
22. Псурцев Д.В. Смыслоформирование художественного текста: теоретические основания лингвостилистического подхода. – М.: МГЛУ, 2009. – 48 с.

23. Сандакова М.В. Адъективная метонимия в лексикографическом аспекте. || Лингвистика. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, – Н. Новг.: НГУ, 2010. – № 4 (2). – с. 712–715.
24. Сафонкина С.А. Особенности идиостиля Айрис Мёрдок. || Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика. – М.: МГОУ, 2015. – №5. – с. 29-35.
25. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира. || Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: 1988. – с. 173-203.
26. Antonaccio, Maria. The virtues of metaphysics: A Review of Iris Murdoch's Philosophical Writings. || Journal of Religious Ethics. – 29.02.2001, p. 309-335.
27. Foster, Thomas. How to Read Literature like a Professor. – New York: Harper, 2003. – 154 с.
28. Moden, Rebecca. Illusion and reality in the fiction of Iris Murdoch. – Birmingham: University of Birmingham, 2011. – 72 с.
29. Murdoch, Iris. *The Black Prince* (Electronic version) – London, 1973.
30. Murdoch, Iris. *The Nice and the Good* (Electronic version). – London, 1968.
31. Murdoch, Iris. *A Word Child*. – London: Vintage, 2002. – 391 с.

Словари и справочники:

1. Варбот Ж.Ж., Журавлёв А.Ф. Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии. – М.: РАН, 1988. – 54 с.
2. Горкин А.П. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. – М.: Росмэн-Пресс, 2006. – с. 829.
3. Кожина М.Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: «Флинта», «Наука», 2011. – 696 с.

4. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – М.: «Флинта», «Наука», 2003. – 320 с.
5. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. – М.: «Просвещение», 1976 – 399 с.
6. Ярцева В.Н. (гл. ред.) Лингвистический энциклопедический словарь. – 2-е изд. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

Электронные ресурсы:

1. Литературная энциклопедия, ред. В. М. Фриче, А. В. Луначарского: электронный вариант. – М.: «издательство Коммунистической академии», 1929-1939. Дата обращения: 22.04.2016.
http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4400/Стилистика
2. Рогова К.А. «Морфология, синтаксис и текст с точки зрения стилистики». Санкт-Петербургский государственный университет © 2016. Дата обращения: 25.05.2016.
<http://russianlectures.ru/ru/lecture/78/>
3. Рогова К.А. «Предмет стилистики». Санкт-Петербургский государственный университет © 2016. Дата обращения: 25.05.2016.
<http://russianlectures.ru/ru/lecture/75/>
4. Longman Dictionary of Contemporary English Online. © 2016 Pearson PLC.
<http://www.ldoceonline.com/>
5. Oxford Dictionaries Online. © 2016 Oxford University Press.
<http://www.oxforddictionaries.com/>